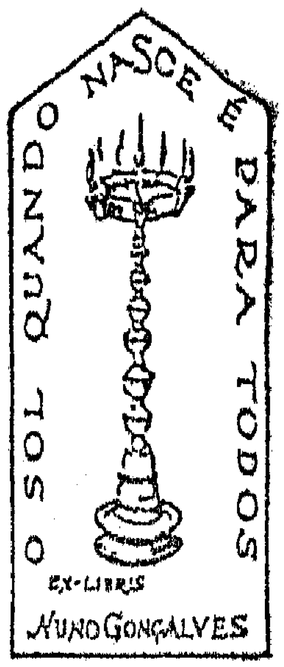
ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

PARA A HISTÓRIA DA CULTURA EM PORTUGAL

VOL. I



332
2/245

gradiva
Lisboa 1996

© *Herdeiros de António José Saraiva — Gradiva, Publicações, L.da*
Capa: *Armando Lopes*
Fotocomposição: *Gradiva*
Impressão e acabamento: *Printer Portuguesa, L.da*
Direitos reservados a:
Gradiva — Publicações, L.da
Rua Almeida e Sousa, 21, r/c, esq.
1350 Lisboa
Telefs.: 397 40 67/8
Depósito legal n.º 99 055/96
ISBN 972-662-459-2

PRÓLOGO DA 1.ª EDIÇÃO

I

Há um problema da cultura em Portugal de que hoje temos consciência cada vez mais nítida, mas que antes de nós foi repetidamente posto.

Desde o século XVI *sucede-se uma série de tentativas para enraizar entre nós uma cultura, que se malogram umas atrás das outras. A história da cultura em Portugal não apresenta um desenvolvimento seguido e consequente, mas estratifica-se em secções independentes: é uma série de irrupções descontínuas, não tem uma linha directriz interna. Para usar de outra comparação ainda: é uma série de tentativas de aclimatação que só suportam uma ou duas gerações e que têm de ser renovadas se não se quer que o solo fique definitivamente estéril. Um começo de literatura científica e de atitude filosófica empirista, prenunciando Bacon, malogra-se nos fins do século* XVI *e sucede-lhe uma literatura acéfala, inverosimilmente distante da actividade mental europeia sua contemporânea. Toda a actividade se torna fraseológica, panegírica e exegética; regressa-se à Idade Média, mas a uma Idade Média estabilizada, estilizada e esterilizada. A historiografia recua de uma maneira dificilmente imaginável; até ao ponto em que a verdade não é já o seu objectivo.*

A falsificação de documentos torna-se uma «arte» inocente. Nega-se a crítica e, implicitamente, a razão. No século XVIII um impulso visa reactualizar a nossa vida mental e o nosso ensino. Este esforço malogra-se perante condições adversas; a Universidade e o ensino em geral sofrem novo recuo. O esforço tem de ser retomado no princípio do século XIX. Novo impulso, novo desfalecimento. Uma época de fraseólogos e de noveleiros sucede de novo a uma época de críticos. Sucede-se a este malogro nova tentativa de aclimatação à roda de 1870, que dá de novo lugar a uma reacção anti-racionalista, panegirista, fraseóloga, nefelibata, defensora dos valores irracionais, amiga do palavreado sem sentido. E assim sucessivamente.

É o próprio problema da viabilidade da cultura em Portugal que assim é posto por esta história de aclimatações sucessivas e todas malogradas.

Ora, em que consiste este problema? Quais são os termos com que temos de contar para a sua resolução? Consideremos um caso concreto e actual: a Universidade.

Todos sabemos que em Portugal o ensino universitário é uma convenção. Existe com o nome de Universidade um organismo dispensador de diplomas indispensáveis ao exercício de determinadas funções. Ora, este estado de coisas segue-se a uma reforma pedagógica iniciada em 1911, que, em certa medida, actualizou, dotou e estimulou o nosso ensino superior; mas verifica-se que, passado o efeito passageiro dessa droga estimulante, a chamada Universidade voltou à anemia normal, e até piorou, como se não tivesse suportado o efeito do tónico.

Mais do que isso: foi da Universidade que partiu parcialmente a reacção contra a modernização da vida nacional e contra o movimento das tendências colectivas, a tal ponto que a élite *universitária se revelou a parte menos esclarecida do País, tomando uma posição reaccionária.*

A Universidade está destinada a ser ultrapassada pelos acontecimentos. Já hoje ela é uma pequena ilha resistindo com tenacidade à nova ordem de coisas e à nova cultura correspondente para que ela não está preparada. Quer dizer: a Universidade não exerce a sua função de ir adiante dos acontecimentos, prevendo-os e explicando-os: vai a reboque deles, resistindo-lhes. Se a cultura é a possibilidade de controlar e reconhecer as forças naturais de que somos agentes ou pacientes, ou as duas coisas ao mesmo tempo, se a cultura nos torna aptos a prever, a Universidade é em Portugal a negação da cultura. Isto é verdade sobretudo para certas instituições universitárias, particularmente aquelas que estão mais directamente ligadas à estrutura económico-política do Estado e as de carácter humanístico. Quanto às de caracter mais especializadamente técnico, caracterizam-se — salvaguardadas as excepções — pela falta de espírito de iniciativa indispensável à investigação, pelo verbalismo consequente do seu magistério. Como se explica este estado de coisas?

Aqui se põe o problema da cultura em Portugal, ou, mais precisamente, o da viabilidade da cultura em Portugal. Não temos élite *universitária. Em relação ao País, o universitário não constitui a* élite. *Porque a* élite *não significa classe à parte, como muitos parecem julgar. Se assim fosse, qualquer classe à parte constituiria uma* élite, *o que é um absurdo.* Élite *é propriamente uma palavra que se define em relação a «massa».* «Élite» *e «massa» são dois termos mutuamente dependentes. Se não houvesse massa ou, por outra, se tudo fosse* élite, *não havia* élite. Élite *significa que, dentro de certo grupo, certa classe, certa massa, enfim, se seleccionam os representantes mais perfeitos, de melhor qualidade, mais «representativos» numa palavra, dessa massa. Isto é muito diferente da ideia de classe à parte e, em certo sentido, até é o contrário, porque «classe à parte» não supõe selecção, supõe, por outro lado, impermeabilidade em relação aos problemas de outras classes mais amplas.* Élite, *representando determinada massa, põe e define os problemas dessa massa: mas isso supõe que recebe dela o sangue que a vivifica e que entre uma e outra há uma capilaridade, uma rede de vasos portadores de seiva.*

Ora, qual é a massa representada na chamada élite *universitária portuguesa? Pode dizer-se que a massa nacional está*

representada na Universidade nacional? Como se explica, nesse caso, uma universidadezinha resistente, impermeável, abotoada na batina, consciente do seu carácter todo aristocrático em face da Nação? Como se explica que nenhum dos problemas nacionais tenha ocupado a Universidade e o seu calmo desdém por todas as questões de carácter colectivo? Como se explica que a Universidade invente para seu entretenimento uma série de problemazinhos profissionais e bizantinos? Como se explica que a renovação da mentalidade nacional se tenha feito nestes últimos vinte anos totalmente à margem da Universidade e que esta não tenha tomado qualquer parte na obra de elevação do nível de cultura média que tem sido realizada com êxito de há alguns anos para cá?

A Universidade não é, portanto, uma segregação, uma élite, *da massa nacional. Não sendo isso, só pode ser uma coisa: o instrumento de uma classe fechada e sequestrada da vida portuguesa. E é neste ponto que alguns reflectem: o baixo nível da massa portuguesa torna impossível uma verdadeira Universidade. A elevação e eficiência dos órgãos dirigentes de qualquer grupo depende, em última análise, do nível médio desse grupo. Ora, com um nível médio extremamente baixo (cf. analfabetismo, etc.), como queremos ter dirigentes esclarecidos? Em primeiro lugar, não há uma base suficientemente larga para recrutar esse pessoal dirigente; em segundo lugar, o controle dele não pode ser feito satisfatoriamente, dado que esse controle compete ao cidadão, e o nível deste é o que sabemos. Enquanto, pois, o nível médio não subir suficientemente, é inútil qualquer esforço de cultura universitária. O actual estado de coisas — uma pseudo-Universidade, constituída em classe à parte, sem comunicação com a vida nacional, esterilizando-se nos seus problemazinhos ou entretenimentozinhos profissionais — documenta eloquentemente a inutilidade de tal esforço.*

Quer isto dizer que o problema nacional da cultura tem de começar a ser resolvido pela base. Quer-se primeiramente uma população de cultura média suficientemente moderna. Mas aqui

põe-se outro problema: como pode ser elevado o nível cultural de uma população esfomeada? Como pode o nível cultural ser alto onde o nível económico é baixíssimo? Há, portanto, preliminarmente, problemas de aparelhagem técnica, de aproveitamento de recursos naturais e de redistribuição da riqueza a resolver. E como o problema económico de um país pequeno não pode ser resolvido na base da autarquia impõe-se o problema das trocas com o estrangeiro e, portanto, da política externa. Mas outro problema se põe ainda: onde estão os técnicos e os dirigentes capazes de levar a cabo e de garantir a continuidade de uma transformação desta ordem? A questão não é saber se os há em determinado momento, por acaso. Consiste em que, se o nível dos dirigentes é função do nível da massa, como lembrámos há pouco, uma massa culturalmente atrasada não nos dá o direito de esperar os dirigentes em qualidade e número suficiente para lhe melhorar as condições técnicas de vida, e em que, além disso, qualquer grupo de dirigentes precisa do apoio e do controle de uma massa esclarecida. E voltamos ao princípio: põe-se de novo na base o problema pedagógico. E, assim, há um círculo ligando o problema técnico-económico e o problema pedagógico, círculo vicioso e insolúvel, se os houvesse para a natureza humana — plástica e capaz de se conhecer a si própria.

O que em todo o caso interessa ao nosso ponto de vista é que o problema da cultura em Portugal, tal como nos aparece hoje, é uma coisa complexa, que é preciso observar de vários lados. É, em primeiro lugar, o problema da élite, *que é ao mesmo tempo o problema da massa, dado que* élite *e massa constituem uma função; é, em segundo lugar, o problema das condições técnico-económicas de vida dessa massa. É, portanto, uma equação a três termos:* élite-massa-condições de vida. *Da variação de cada um destes termos depende a variação dos outros dois. A resolução de um tem de ser também a resolução dos outros dois. Seria simplista acreditar que um desses três problemas é anterior ao outro. E só deste ponto de vista teremos probabilidades de compreender cabalmente o problema da via-*

bilidade da cultura em Portugal que a nossa história tão repetidamente oferece[1].

II

Os problemas da história da cultura levantam certas questões de método peculiares. Qualquer investigação tem de partir do documento, neste caso do documento literário. Não nos interessa neste momento a definição de «documento literário»: suponhamos apenas que o investigador tem diante de si determinado texto de determinado autor.

O primeiro problema que se impõe é o da relação entre o autor e o texto. Nós poderíamos, com simplicidade, considerar que o autor é a causa eficiente do texto, o seu progenitor. Interessa-nos, portanto, estudar essa causa, esse ser, esse indivíduo. Mas, se seguidamente perguntarmos o que é o indivíduo, verificamos que o problema tinha sido transferido, evitado, e não resolvido. O indivíduo não é, com efeito, uma substância; nem a consciência é um milagre. O indivíduo é algo que se define em função de determinadas circunstâncias e de certos outros indivíduos. A minha consciência é uma relação com certos factos A, B, C... e com certos indivíduos X, Y, Z... Eu defino-me em função de A, B, C... Sou uma certa posição relativamente àqueles termos; e quanto mais variados forem esses termos mais completamente e mais ricamente me defino eu próprio. Por outras palavras: cada indivíduo define-se pela sua posição em relação a dados factos e a dado grupo de indivíduos que no seu conjunto constituem o «meio». A estreita dependência do indivíduo em relação ao meio aparece claramente se fizermos este raciocínio: eu defino-me em função de uma infinidade de termos (uma infinidade de factos e uma infinidade de indivíduos); cada um desses factos e desses indivíduos define-se, por sua vez, em relação a uma infinidade de outros, um dos quais sou eu próprio. Mas eu sou apenas um nesse conjunto que define cada um dos meus definidores e entro apenas como um elemento numa infinidade para o definir, ao passo que o conjunto que me define está definido por uma infinidade de funções. Isto é: ao passo que o meio depende de mim numa escala reduzidíssima, eu dependo do meio por quase tudo aquilo que me define.

Onde está, pois, a causa, a substância causadora da obra de arte? De que maneira delimitar o indivíduo que lhe serve de pai? De que maneira distinguir o dito indivíduo da rede de circunstâncias e indivíduos de que ele é um ocasional e passageiro entrecruzamento? Já se começa a ver que esse conceito de paternidade, essa explicação causal, é insuficiente, e a obra de arte tem de ser definida em função de múltiplos factores.

Esses factores podemos talvez agrupá-los em dois grupos: condições de carácter económico, técnico, social, fisiológico, etc.; reacção perante outros indivíduos ou outras obras de arte. Isto é, condições de carácter mais permanente e mais fixo (alguma coisa como o meio geográfico na história geral) e condições de carácter mais voluntário: condições primárias e condições secundárias.

Mas interessa-nos agora reter esta ideia de que o indivíduo é um cruzamento de circunstâncias variáveis e transitórias. A obra de arte em dado momento assenta no entrelaçamento de tais circunstâncias. Mas esta ideia implica uma outra: se a minha posição se define em relação a A, B, C... é porque A, B, C... se definem também em relação a mim. Um termo define-se em relação a outro como este em relação àquele: a dependência é mútua. Se, portanto, eu defino, também ajudo a definir, por pequena que seja a minha contribuição; se dependo, também faço depender. Eu ser função de A, B, C... também significa aqui que, mudando eu, mudam A, B, C...

Quer dizer que não se pode afirmar com simplicidade que o indivíduo é «produto» das circunstâncias ou do meio ou que o meio é a «causa», no sentido tradicional e substancialista da

[1] Sobre alguns aspectos da relação entre o problema da cultura e a vida social portuguesa, veja nota 3 no fim do volume.

palavra, do indivíduo. O indivíduo define-se em relação ao meio, é função do meio, depende do meio — como o meio se define em relação ao indivíduo, é função do indivíduo, depende do indivíduo. É preciso, aliás, não nos deixarmos iludir por esta antinomia meio-indivíduo, que não existe: nós chamamos meio a um dado conjunto de funções individuais. Conforme o ponto de vista, A pode ser considerado indivíduo e pode ser considerado meio: A é função de B, C, D... ou B é função de A, C, D...

A ideia, portanto, de que o indivíduo é «produto» do meio é tão simplista, tão substancialista, tão inexacta, como a ideia de que a obra é produto do indivíduo indivisível. Porque, em primeiro lugar, o meio não existe como um bloco; e, em segundo lugar, esta noção de causalidade — que leva a considerar que a causa produz o efeito como a galinha produz o ovo — é completamente errónea. Não existe causa no sentido de paternidade: o que existe são condições, relações de mútua dependência, funções. A realidade é um círculo de relações que dependem e fazem depender umas coisas das outras e nunca chegamos à causa última, a não ser que desistamos de raciocinar.

Isto significa praticamente que em história da cultura não podemos seguir o método: dadas determinadas circunstâncias gerais, vamos determinar os produtos especiais ou individuais que delas resultam; ou, dadas determinadas circunstâncias históricas, geográficas, económicas, a obra de arte necessariamente seria um produto de tal ou tal natureza. Isso seria seguir um método aristotélico; proceder do género para a espécie, do conceito mais extenso para o conceito menos extenso. Seria, em suma, a negação da própria ideia de relação que o nosso pensamento substitui à ideia de conceito predicável. Dada determinada obra de arte, não temos de procurar o conceito mais geral de que ela é a especialização: temos de estabelecer uma relação entre ela e uma série de outros termos que a definem ou determinam, mas que a não contêm.

O que manifesta a insuficiência do ponto de vista daqueles para quem a obra de arte é o documento ou o exemplar típico

de certos conjuntos sociais-económicos. Pensar isso é incluir o especial dentro do geral, o conceito menos extenso dentro do conceito mais extenso. Uma imagem grosseira pode mostrar-nos o erro em que esta ideia nos faz cair: pelo facto de a areia de uma praia ser amarelada, não posso concluir que cada grão de areia é amarelado; não posso esperar encontrar um grão de areia de cor «típica» e exemplar. Cada grão de areia tem a sua cor própria e diferente da de todos os outros. Está em certa relação com os restantes grãos de areia — relação que é expressa na cor do conjunto —, mas poderia estar numa relação diferente com outro grupo de grãos de areia, e nesse caso a cor do conjunto seria outra.

Tudo isto é uma consequência, repito, da substituição da noção de relação à noção da causa-paternidade.

Desfiemos ainda um pouco esta ideia. Determinadas condições estão em relação com determinado indivíduo. Isso significa que entre essas condições e esse indivíduo se estabelece uma relação, e não que essas condições segregam aquele indivíduo. Historicamente isso pode significar que essas circunstâncias agem sobre o indivíduo e que o indivíduo age sobre essas circunstâncias sem que um se possa considerar mais causa que o outro. Até o meio geográfico está dentro desta lei e não é algo de fixo e imoto, mas uma coisa plástica que actua sobre o homem e que o homem, por seu turno, modifica.

Mas, se o indivíduo é um termo de uma relação, então é porque é em si mesmo alguma coisa, alguma coisa que se relaciona. Quero dizer, alguma coisa que existe anteriormente à relação, alguma coisa relacionável e relacionante. Haverá então um eu mais remoto, um eu que está atrás da relação? Não será uma relação que a si mesma se relaciona? Sim, é isto, porque nunca é possível chegar ao termo das relacionações. Mas este problema não nos ocupa agora.

Indivíduo e meio, dissemos, constituem uma função. Mas é assim tão fácil distinguir indivíduo e meio? Que é, com efeito, um indivíduo senão um certo meio, quero dizer, uma certa configuração de certos factos, influências, etc., em torno de

certo ponto? Neste sentido pode afirmar-se que é o indivíduo que determina o meio, ou que cada meio é uma certa configuração de factos em torno de certo indivíduo. Não se pode dizer senão de maneira muito grosseiramente aproximada que há um meio comum a muitos indivíduos: a verdade é que cada indivíduo tem e determina um certo meio. Para exemplificar: o meio de Antero e o meio de Teófilo Braga, conterrâneos e contemporâneos em Coimbra, são muito diferentes, e há mais disparidade entre estes dois meios que entre o de Antero e o de Oliveira Martins, que partiram de pontos muito mais distantes. É claro que nós poderíamos ir sempre determinando o meio de cada um e explicando-o, e isso seria ao mesmo tempo ir explicando e determinando o indivíduo. Antero «é» os autores que leu em Coimbra; «é» os seus amigos seleccionados ao longo da vida; «é» uma certa experiência da vida portuguesa; «é» um certo ambiente familiar; «é» uma certa educação especial; «é» umas certas recordações de infância, etc. Definir o meio cada vez mais longe e mais justo seria definir cada vez mais o indivíduo inconfundível, penetrarmos em circunstâncias cada vez mais específicas; e o limite de tal aproximação seria o ponto em que meio e indivíduo fossem sinónimos, porque teríamos encontrado o meio que é só de Antero, e de mais ninguém.

O que mostra ainda uma vez como estes dois termos «indivíduo» e «meio» são correlativos; decompor ou analisar um é decompor ou analisar o outro.

Que resulta da análise precedente? Em que termos práticos se pode pôr o problema da investigação na história da cultura? Nós temos:

Em primeiro lugar, uma definição de «indivíduo»: um dado ponto em torno do qual se distribuem outros, a que no seu conjunto chamamos meio;

Em segundo lugar, uma definição de «meio»: conjunto de pontos de referência que definem dado indivíduo.

Donde resulta que, dada determinada obra, o problema consiste em situá-la, isto é, determinar os seus pontos de referência, desde os mais distantes aos mais próximos. A obra deve ser decomposta, analisada: ela própria é um meio, um sistema de pontos de referência com o seu núcleo. A análise da obra é, pois, o ponto de partida de toda a investigação literária; é a partir desta análise que o meio se constrói. O erro, neste caso, seria partir de certos dados gerais (históricos, económicos, «culturais», rácicos ou quaisquer outros) e deduzir deles a obra. Nós tomamos a obra como ponto relacionável e tentamos relacioná-lo sem qualquer ideia preconcebida sobre o tipo de relação a estabelecer com os seus pontos de referência. Sabemos unicamente que a ideia de relação exclui a ideia de causa-paternidade.

O indivíduo é o ponto de partida: como tal, a sua escolha é puramente arbitrária. Eu posso partir do conjunto das obras de determinado escritor, posso partir de uma obra só; posso partir de um conjunto definido (para mim e provisoriamente) por determinada época e determinada língua: por exemplo, a Renascença em Portugal. O indivíduo não é mais que certo meio, isto é, certo conjunto de relações escolhido arbitrariamente como ponto de partida para uma investigação. Mesmo no sentido vulgar, o indivíduo não é mais que um meio, se não quisermos aceitar a ideia de que há absolutos indivisíveis que ultrapassam o nosso poder de análise.

*Não me proponho neste prefácio pôr em tratado os métodos da investigação na história da cultura, mas apenas definir certas directrizes implícitas nos ensaios que constituem este volume. Não há contradições entre o ponto de vista em que me situo, por exemplo, n'*O Conflito Dramático na Obra de Garrett *e o de* Para Uma Sociologia da Literatura Portuguesa. *No primeiro caso procurei determinar a configuração da obra de Garrett (ou de parte dela) em torno de determinado núcleo. O segundo caso levou-me a determinar duas literaturas portuguesas (a que vai até ao século XVII e a que vem do século XVIII), cada uma com o seu meio social diferente. Os pontos de partida foram diferentes. Em nenhum caso considerei a obra um «produto», o indivíduo ou o meio uma «causa».*

III

O título deste livro pode parecer excessivamente ambicioso para o respectivo conteúdo. Intitulando-se Para a História da Cultura em Portugal, *quase só se ocupa de temas de história da literatura.*

Ora, os dois termos «cultura» e «literatura» não coincidem. E por isso mesmo escolhi o primeiro. Cultura é, de certo modo, mais compreensivo, mais definidor que literatura; empregando aquele, quis definir e precisar o meu pensamento.

O que é, com efeito, a literatura? Não creio que seja possível mais de uma resposta: é uma actividade que nós opomos a outras actividades mais especializadas — as várias ciências e a filosofia. Em relação a estas, a literatura é o campo do senso comum, das chamadas intuições (que não são mais que complexos mal definidos, donde saem, por uma análise progressiva, as noções científicas e lógicas), dos sentimentos, etc. O lugar da literatura em relação àquelas actividades mais definidas é comparável ao da linguagem comum em relação à linguagem da lógica e às várias linguagens da matemática, da química, etc. Estas linguagens especiais formam-se a partir da linguagem comum, explicitando e analisando as relações nela implícitas, do mesmo modo que as ciências (incluindo as chamadas filosóficas) se formam a partir do senso comum e das intuições, sentimentos, etc., explicitando-os. As várias especializações científicas estão implícitas na produção literária do mesmo modo que as várias linguagens científicas estão implícitas na linguagem comum.

Daqui várias consequências. Em primeiro lugar, a história da literatura é apenas um degrau da história da cultura, sendo o outro a diversificação e especialização das ciências particulares. A literatura é uma primeira tentativa de definição de problemas que a ciência determina com mais exactidão. A história literária é uma série de experiências, controvérsias, palpites, em que o homem debate as suas questões e donde a construção científica vai emergindo. De outra forma a história da literatura não teria sentido. Esta ideia implica uma outra: há certas noções científicas que vão caindo no terreno comum e ajudam a determinar o senso comum. Quero dizer: na base dos nossos palpites e das nossas intuições de hoje há um certo número de noções científicas que levaram muito tempo a conquistar. Sobre elas construímos novos complexos emotivos e novas intuições. O senso comum não assenta no vento. Estabelece-se assim uma relação entre literatura e ciência: porque, se, por um lado, a literatura esboça noções e directrizes que a ciência define, por outro, incorpora noções científicas já definidas. A noção de evolução em literatura não faria sentido de outra maneira.

Esta maneira de pôr o problema poderia levar-nos, todavia, a um erro: tomar a literatura de determinada época como a expressão embrionária ou pitoresca de noções que tenham sido mais rigorosamente definidas em termos científicos, e nada mais do que isso. Por outras palavras: considerar a literatura o revestimento de certa estruturação científica. É muito fácil escorregar neste declive. Contra isto devemos lembrar-nos de que nem todos os palpites, isto é, sugestões implícitas, no terreno comum da literatura, foram forçosamente explicitados e definidos. Nós apenas podemos falar dos que o foram; não podemos negar os que o não foram. Por outras palavras: não podemos esquematizar a actividade literária dentro da actividade científica; não podemos fazer corresponder uma a outra ponto por ponto e não podemos desconhecer aquilo que na actividade literária não foi ainda definido ou explicitado em termos científicos. Para voltarmos ao exemplo da linguagem: sabemos hoje que a análise gramatical teorizada por Aristóteles era insuficiente porque não explicava todos os nexos implícitos na linguagem comum e uma grande parte das relações estabelecidas por esta excediam os quadros daquela gramática; apesar disso, teimou-se durante muito tempo (e ainda se teima) em reduzir toda a linguagem ao esquema gramatical aristotélico.

Em qualquer caso, a expressão «história da literatura» é excessivamente vaga e só tem sentido dentro do conjunto da

história da cultura, isto é, definindo-se em relação à história das ciências e da filosofia. Foi para precisar este sentido que evitei a palavra «literatura» no título deste livro.

Viana do Castelo, Janeiro de 1946

PRÓLOGO DA 3.ª EDIÇÃO

Como o leitor pode notar facilmente, a obra que agora se reedita reflecte, acima de qualquer outra, a influência sergiana. Um dia se fará justiça ao papel de António Sérgio como educador da geração a que pertenço. Foi esse magistério que nos afastou de um certo tradicionalismo passadista que teve grande voga na élite *intelectual portuguesa durante todo o primeiro terço do século XX e que veio a combinar-se, por vezes um pouco paradoxalmente, com o intuicionismo de Bergson e com o positivismo político de Maurras. Do mesmo passo, Sérgio fez-nos sentir o vazio do positivismo teofiliano (que chegou em Portugal a fazer figura de pensamento progressista) associado a um jacobinismo truculento, mas que não passava de má retórica. No nosso espírito, António Sérgio dissipou ou reduziu estas nebulosas com o seu pensar claro, e foi nesta claridade intelectual, nesta busca das relações inteligíveis entre definições, neste desemaranhar de novelos confusos, nesta exigência de rigor, que fizemos a nossa primeira ou segunda iniciação intelectual. Este «pensar claro» pressupunha a confiança no diálogo socrático, isto é, a convicção de que é possível tudo clarificar pelo exercício da razão em diálogo. Tudo quanto fosse facto bruto, afirmação instintiva, crença inefável, manifestação apaixonada, peso hereditário, tudo isso nos pareceu treva — mas treva dissi-*

pável. Não havia para nós «coisas», caroços empíricos, que resistissem à dialéctica da razão.

Daqui partiram alguns para o marxismo, sem o sentimento de traírem o mestre, antes com o de que tiravam as últimas consequências do seu magistério (se magistério se pode chamar à acção intelectual de um homem que constantemente dialoga, mesmo quando escreve). O marxismo era para nós, jovens intelectuais, um jorro de luz tornando transparente o que até então nos parecia impenetrável: a própria sociedade em que vivíamos. O ser opaco da história penetrava-se de razão. O último resíduo do empírico dissolvia-se. Sérgio criticava a irracionalidade da sociedade existente e a sua injustiça. Nós íamos mais longe: compreendíamo-la e, do mesmo passo, tornávamo-nos capazes de a transformar não em nome de um ideal de justiça abstracto, exterior a ela, mas de dentro, identificando-nos com a sua «dialéctica». Esta dialéctica das coisas, que era ao mesmo tempo a dialéctica da razão, apareceu-nos como a mais luminosa das descobertas.

Houve desta forma em Portugal, em alguns espíritos, pelo menos, uma interessante corrente de pensar, a que chamarei o marxismo sergiano. Não que Sérgio participasse em, ou alguma vez se aproximasse do marxismo ou sequer do hegelianismo, que sempre criticou; mas porque, para nós, na clarificação sergiana tinha a sua raiz. Não nos ensinou Sérgio, afinal, a destrinçar as razões materiais que estavam na origem da conquista de Ceuta?

A característica fundamental deste marxismo sergiano foi sempre a confiança na razão, a convicção resistente de que o diálogo socrático podia transformar o mundo. A contradição entre a dialéctica socrática e a dialéctica das «coisas» — quer fosse a dialéctica da História, quer a da Natureza —, que Marx e sobretudo Engels nos ensinaram, era para nós invisível, pelo menos de começo. Na medida em que continuávamos crendo na dialéctica socrática, permanecíamos sergianos; na medida em que acreditávamos que há uma «dialéctica das coisas», éramos marxistas. Mas uma era apenas o reverso da outra. Hoje é-me difícil dizer como as identificava; só sei que, através dessa

identificação, o que bem no fundo eu negava era a existência das «coisas» irredutíveis, e o que eu afirmava era um dinamismo que se encaminhava para a liberdade. Desta forma, a dialéctica «objectiva», «necessária», cega, não se impunha, não era exterior ao espírito, muito embora se me afigurasse que o objecto do conhecimento tem uma existência exterior a ele. Há «coisas» mas provisórias; no limite, elas dissolvem-se, tornam-se liberdade; e a dialéctica é tão-só esse processo de dissolução das coisas, isto é, das resistências, das opacidades e das inércias, e da sua necessidade coactiva e tirânica. No final do processo, a realidade tornar-se-ia transparente a si própria. Afinal, o diálogo socrático, de que toda a obra de Sérgio é um exercício, era para nós o modelo da dialéctica das coisas. A luta das classes não estava no centro desta concepção, embora evidentemente ela nos parecesse indispensável à explicação da história; e sobretudo não a concebíamos em toda a sua opacidade de necessidade mecânica: ela era, para mim pelo menos, transponível em diálogo, em dialéctica do espírito.

A realidade das coisas que não correspondia a esta dialéctica de dupla face, mas era única, ficava fora do nosso campo de visão: não a conhecíamos. Factos tenebrosos como o estalinismo não entraram em linha de conta até às terríveis revelações de 1956. Estava excluído por definição que o que se passou na Rússia (e esta mesma palavra não existia no nosso vocabulário) depois de 1917, e sobretudo depois de 1927, fosse um facto histórico, nacional, particular, gerador de uma nova classe privilegiada. Contribuía para esta exclusão a enorme falta de informação que havia em Portugal sobre o mundo contemporâneo: o que se passava no mundo refractava-se para nós miticamente. Mas, principalmente, este empreendimento que pôs ao serviço de uma nova classe dirigente e de uma ambição nacional os métodos de Pedro, o Grande, *não cabia dentro do processo dialéctico cuja luminosidade nos deslumbrava. A própria noção de nação não tinha lugar nesse processo, e a noção de classe, por definição, só tinha significado dentro de um tipo de sociedade que fora abolido pelo que considerámos a pri-*

meira revolução consumada das classes trabalhadoras. E, se bem que a palavra «concreto» frequentasse constantemente as nossas frases, não tínhamos a mínima noção das condições realmente concretas (históricas, geográficas, sociológicas, económicas, culturais e mentais) daquela determinada região geográfica e cultural do mundo onde se processara, segundo julgávamos, um salto dialéctico. A revolução não sucedera na Rússia, mas na humanidade. Como podíamos, dentro desta ignorância, imaginar que ao encadeamento da tese e da antítese sucedesse não a síntese que as supera e que cria um novo nível de realidade, mas um ser imprevisto, dotado de uma mortífera presença, tão irracional, tão sombrio, como o que o antecedeu?

A realidade surpreendeu-nos pelo seu imprevisto. E descobri que a dialéctica de que falávamos decorria num plano diferente daquele em que se processavam os factos. Compreendi então porque Sérgio se recusava a acreditar na possibilidade da previsão sistemática em história, repetindo aliás a posição que Herculano, já por alturas de 1870, tomara perante o hegelianismo de Oliveira Martins.

A dialéctica do espírito e a dialéctica das coisas apareceram-me como dois movimentos distintos. A razão deixou de se identificar com a história; o pensar encontrou perante si um enigma que o desafiava.

Ora, uma vez que as duas dialécticas se distinguem, somos obrigados a defini-las. Parece evidente que a dialéctica supõe um sujeito pensante que encadeia ideias. Para Platão, e mesmo para Hegel, esse sujeito era necessariamente espiritual: não há dialéctica nas coisas, mas no conhecimento delas. As coisas são tão-só o objecto ao qual aplicamos a nossa actividade mental. Por isso a dialéctica do espírito exclui a «dialéctica das coisas» entendida no sentido próprio e realista. Só podemos falar de «dialéctica das coisas» no sentido de uma construção mental nossa com que explicamos as coisas. A dialéctica é uma forma de pensar, e não uma forma de acontecer[1].

[1] Veja nota 1 no fim do volume (3.ª ed.).

Se, pelo contrário, supusermos que a dialéctica existe nas coisas, e não no ser que as pensa, as coisas tornam-se o sujeito pensante, do qual nós somos tão-somente o objecto. Negamos portanto a transcendência do pensamento em relação à realidade, o que não é senão negar a realidade do pensamento, afirmar a impossibilidade de pensar. São as coisas que pensam, que afirmam, negam e se resolvem, e nós tão-somente a matéria cerebral onde elas inscrevem o seu discurso.

Quem decifra esse discurso, quem o enuncia? São as coisas mesmas, porque nada existe fora delas. Mas podem as coisas enunciar ideias (porque afinal só há discurso com ideias)?

Esta pergunta põe a questão da ortodoxia. Admite-se a ortodoxia quando se admite que há uma verdade transcendente a nós e com a qual nos devemos conformar. Não basta pensar que as coisas têm uma dialéctica; é necessário aceitar que ela se enuncia em verdade e que são as «coisas», e não o pensamento transcendente a elas, que enunciam a verdade. Põe-se aqui um problema evidentemente insolúvel em teoria, porque as coisas não dizem. *Mas tem sido resolvido na prática. A solução consiste em acreditar que existe uma instituição privilegiada (que é ela mesma uma «coisa») em relação orgânica com o todo, através da qual as coisas se enunciam. Por exemplo: uma instituição ou partido que seja a consciência de uma classe «ascendente», a qual, por sua vez, é a ponta avançada de toda a humanidade. Se crermos nisto, não temos dificuldade em supor que o órgão supremo da dita instituição (o qual, por sua vez, consideramos a emanação orgânica dela), ao exprimir-se, é a própria dialéctica das coisas a enunciar-se. A cabeça da instituição é, portanto, o vértice em que emerge a totalidade dos homens — os quais, notemos ainda, estão em união dialéctica com a Natureza. A última instância de tal instituição ou partido não é um grupo de homens com uma apreciação particular sobre os factos, enunciando uma opinião contestável: é o órgão cuja função específica é traduzir em frases o movimento dialéctico das coisas. É a parte discursante do sujeito dialéctico total.*

Esta crença é simétrica à de algumas igrejas cujos órgãos competentes, por virtude sacramental, se encarregam de enunciar a verdade divina, ex officio, *verdade independente, exterior à razão individual. Neste caso o transcendente é «Deus», no outro a «dialéctica das coisas». Mas em ambos os casos a verdade é «objectiva», independente daquilo que cada um possa pensar. Em ambos existe uma ortodoxia, isto é, uma verdade com que nos conformamos.*

E em ambos, sobretudo, o admitir-se que a instituição encarregada de enunciar a ortodoxia não é um grupo de opinantes falíveis, mas uma emanação da coisa, por via da qual é mediatizado o transcendente, assume a forma de crença, isto é, é uma opção da vontade que escapa ao juízo intelectual. Porque se não fosse uma crença nós seríamos os juízes dessa escolha; e sendo os juízes teríamos de pronunciar-nos sobre a verdade ou não verdade daquilo que escolhemos, o que equivaleria a pensarmos as coisas e portanto a negarmos a transcendência delas em relação a nós.

O poder terrível das ideologias vem justamente de o seu princípio básico ser a anulação da razão individual, a qual nos reduz à condição de objectos da razão divina ou da razão dialéctica das coisas. Esta anulação da razão transcendente às coisas leva a considerar o pensamento individual não como uma manifestação de liberdade, mas como um «produto ideológico». É assim que o pensamento de António Sérgio pode ser apresentado não como um pensamento livre, mas como uma coisa, sendo o próprio Sérgio não um pensante, mas um pensado. Sérgio seria, por exemplo, a expressão da burguesia «esclarecida». Por via de uma operação mental cujo fundamento lógico me parece obscuro, Sérgio converte-se em burguesia. Esta operação, embora não seja possível apoiá-la numa demonstração, é todavia necessária dentro do sistema, porque, por definição, nem Sérgio nem ninguém pode pensar por sua conta e risco, uma vez que só há a dialéctica das coisas, e não a do espírito. Não há subjectivamente pensamento, há só ideologia, que é uma coisa, nascida das coisas.

Ocorre, naturalmente, objectar que quem isto disser, por virtude do mesmo sistema, também não pensa. E nesse caso que valor crítico pode ter a sua afirmação? Não é ele também um ideólogo, não é ele também uma coisa? E que razão podem ter as coisas contra as coisas? Se não se pensa como se pode ter razão?

Mas aqui esquecia-me de um ponto essencial. O crítico que assim falasse de Sérgio limitava-se a enunciar a razão objectiva, a dialéctica das coisas. Ele não pensa, mas as coisas pensam. Por isso ele tem razão contra Sérgio, justamente porque Sérgio pensa. O pensamento é uma ilusão. E por isso o crítico de Sérgio, por não pensar, não só teria contra ele razão, mas teria a razão absoluta, a razão das coisas.

Não estou fazendo caricatura, mas tentando mostrar as consequências a que pode levar-nos a tese da dialéctica das coisas. Mas, quando as «coisas» se manifestam perante os nossos olhos sob a forma caótica e brutal de ditaduras policiais, de campos de concentração, de matanças organizadas, de falsificação planificada da informação, de amestragem educacional, de paródias horripilantes da justiça, de invasões militares, de manipulação dos homens no mais puro estilo maquiavélico, e sobretudo quando estas acções são levadas a cabo em nome da «dialéctica da história», a razão retoma espontaneamente a sua autonomia para resistir à enxurrada caótica[2]*. E o sentimento subjectivo da justiça une-se-lhe, sustentado somente no absoluto do imperativo kantiano. É então que o verso de Antero tantas vezes citado por Sérgio, «Razão, irmã do Amor e da Justiça», nos aparece em toda a força do seu significado.*

O livro que agora se reedita é mais sergiano que o que imediatamente se lhe seguiu na ordem cronológica, As Ideias de Eça de Queirós. *O que há de mais criticável neste último não é o que lá está, mas o que lá não está, isto é, a limitação da sua problemática, que resultou justamente de considerar Eça um*

[2] Veja nota 2 no fim do volume (3.ª ed.).

produto ideológico, aceitando à letra o que o próprio Eça sustentou em certa fase da sua carreira: que a literatura não é outra coisa senão um «produto da sociedade». Neste primeiro volume de Para a História da Cultura em Portugal, *a literatura é isto, mas é também outras coisas, ou, melhor, algo que é mais que coisa, porque é um pensar. Mas neste pensar creio hoje que há outra limitação, porque a literatura não é só pensar, na definição sergiana, antes também um sentir e um viver. Ora, como apreender este sentir e este viver no seu movimento? Reduzi-los a conceitos definíveis é matá-los e condenarmo-nos a só conhecê-los mortos: é como tirar o peixe do mar para o observar na areia. Nesta crença de que a literatura é acessível ao conhecimento cartesiano está porventura a principal limitação do pensamento dos precursores de Sérgio, a começar por Luís António Verney, devendo no entanto observar-se que o próprio Sérgio nunca pretendeu fazer crítica estética. É uma zona que ele não problematizou, mas isso mesmo mostra a necessidade de outra forma de conhecimento quando se trata de arte. A pergunta que se põe é: não haverá uma transparência estética de natureza diferente da transparência racional? Esta pergunta, que só pressentia em 1946, enuncio-a hoje.*

Viry Châtillon, Novembro de 1968

ADVERTÊNCIA À 4.ª EDIÇÃO

Relido a uma distância de dezassete anos, parece ao autor deste livro que o seu principal interesse está em ser uma obra polémica.

Que o leitor o leia como tal, com a atenção crítica bem desperta, e dessa sua atitude certamente colherá benefício.

Lisboa, Outubro de 1978

O PORTUGUÊS E O UNIVERSALISMO

O artigo do Sr. Castelo Branco Chaves no primeiro número desta revista* intitulado «Universalismo, Particularismo ou Cosmopolitismo», apresenta, em meu parecer, uma parte de considerações justas e verdadeiras. Se bem o entendi, ele exprime a ideia de que importa não confundir o mundo do condicionalismo histórico, dentro do qual se desenrola a actividade económico-política e ao qual pertence o facto da expansão portuguesa no ultramar, com um outro mundo e um outro plano: o da universalidade do espírito. Só o espírito é universalista: «o que vive na lei constante do espírito humano é universal.»

Um facto histórico pode ter por limites o mundo inteiro; diz-se então que ele é de natureza *mundial* («a guerra *mundial*», «*a* expansão portuguesa no *mundo*», etc.). Mas, pela simples razão de que é um *facto*, e não uma lei, nunca pode dizer-se que um facto histórico é *universal*. A lei é universal, o facto é mais ou menos extenso. O facto da expansão portuguesa no mundo tem uma ampla extensão.

E daí? Como transitar deste mundo do contingente histórico para o mundo espiritual das leis? Poderia alguém aceitar o raciocínio simplista de que as moscas possuem espírito universal porque se espalharam no mundo inteiro?

Mas, por outro lado, porque se diz que os Gregos tiveram *génio universalista?* Suponho eu que a razão desta afirmação

---

* *Litoral. (N. do E.)*

está no facto de os Gregos terem chegado muito longe no conhecimento de certas leis constantes, comuns a toda a realidade. Os Gregos mergulharam no conhecimento do universal, isto é, da lei permanente, da fórmula mais válida para todos os sistemas de relações, da explicação mais simples a que obedece a aparente arbitrariedade dos factos. Ora, tendo os Gregos encontrado a universalidade da lei para além da contingência dos factos, eles entendem-se ainda connosco — e nós entendemo-nos com eles — à distância de séculos. Nós falamos quase a linguagem deles, quer dizer, falamos, nós e eles, mediante os mesmos nexos, as mesmas associações de ideias. Isto sucede exactamente porque esses nexos foram muito para além das aparências contingentes, são, digamos, em alto grau *lógicos:* e *logos* significa razão, espírito. Dizer que os Gregos falam logicamente é dizer que eles exprimem na sua linguagem a ordem do espírito, a inteligibilidade dos factos.

Quando, portanto, alguém afirma que os Gregos possuíram *génio universalista,* significa com isso que eles chegaram a exprimir a ordem do *logos* — independentemente dos acidentes variados da sua existência política. *O logos* é o universal. Porquê? Porque fora dele há só a contingência histórica, o facto avulso, único, irreproduzível e ininteligível: o raio que destruiu o carvalho ou a expansão mundial das moscas. O *logos,* ou ordem do espírito, é a lei e fórmula dos factos.

Mas acertemos a nossa linguagem. Sejamos *lógicos* até onde for possível. Aquilo a que chamamos «Gregos», o facto histórico «Gregos», pertence ao mundo das contingências avulsas. Também os Gregos tiveram a sua expansão territorial, o seu condicionalismo económico-político e uma longa história que vem até hoje. O *logos* não pertence a esse mundo, não é específica e contingentemente grego. Admitir o contrário seria negar tudo o que acima tem sido dito. Noutros termos: negar o próprio *logos.* O que nós afirmamos, quando nos referimos à universalidade dos Gregos, é que o conhecimento do universal encontrou um meio especialmente propício entre os Gregos de certa época. O *logos* ardeu mais na Grécia que em Portugal, por exemplo.

Suponho que o Sr. Castelo Branco Chaves não quis afirmar outra coisa. Dizer que o *logos* é grego ou que o *logos* é português, ou que o *logos* é grego e não português, seria dizer: o *logos* não existe; só há o mundo contingente e o facto particular.

Parece-me, no entanto, que o artigo do Sr. Castelo Branco Chaves caiu nesta mesma contradição; ou que, pelo menos, a sugere. Que significa, por exemplo, a expressão: «o Português não possui génio universalista» (que, julgo, resume a conclusão do seu artigo)?

Significa, em primeiro lugar, que há um *génio universalista?* E, em segundo lugar, que esse *génio* é possuído por certas raças, e não possuído por outras? E, em terceiro lugar, que há raças qualitativamente diferentes: umas que possuem *génio universalista,* outras que o não possuem?

Comecemos pela primeira afirmação: *génio universalista.* Que significa *génio?* Etimologicamente, esta palavra tem, como se sabe, o sentido de *poder criador. Génio* (relacionado no latim com *gerare)* é aquele que, como um *deus,* possui o dom de criar. Ainda hoje se diz ou se lê «o génio do mal» (entenda-se o *deus do mal ou,* simplesmente, o *agente do mal);* «os génios da floresta» (os pequenos *deuses* da floresta). O Ariel, de Shakespeare, era um génio, invisível, que dava conselhos ao ouvido e inspirava resoluções. Parece-me evidente que o Sr. Castelo Branco Chaves não quis exprimir por esta palavra «génio» o mesmo que Shakespeare pelo seu Ariel; empregou-a, possivelmente, à falta de outra. Isso não impede que o seu emprego seja significativo: denuncia a concepção, não muito precisa, de um ser criador e activo, manancial de universalismo, existente no seio das raças. E esta concepção assim expressa por um termo de significado mitológico é, evidentemente, a negação de qualquer atitude lógica, do próprio *logos.* Se eu disser que *logos* é a lei, e a lei exprime a relação (a *ratio*), que formular leis é relacionar termos e negar as substâncias criadoras e activas — os *deuses, os génios* —, não dou, evidentemente, novidade nenhuma, nem sequer levanto a discussão. Todavia, a esta concepção opõe-se a concepção qualitativa, substancialista,

mitológica, particularista, que a expressão «génio universal» ainda exprime.

Em segundo lugar: é o *génio universal* possuído por certas raças e não possuído por outras? Não vale a pena repetir a demonstração do absurdo desta ideia — que se evidencia na sua simples enunciação. Ela supõe a aceitação de outro absurdo: o conceito qualitativo de raça — absurdo, creio, porque o *logos* iguala as raças humanas, permite a comunicação universal.

Parece-me, pois, que há no artigo do Sr. Castelo Branco Chaves uma contradição irredutível. Por um lado, o autor define o *universal* em função do contingente histórico, separando as duas coisas: o universal está nas leis do espírito; mas, por outro lado, afirmando que os Portugueses — que são, como os Gregos, etc., um facto histórico — não trazem dentro de si um *génio universal*, confundiu os dois planos que pretendeu distinguir. Assim, fez o universal solidário com o contingente e avulso; assim, negou a lei pelo facto. Insisto na contradição: ou o *logos* é o universal e, portanto, não é específico de certas raças; ou, se é específico de certas raças, não é o universal. Ou há a esfera da inteligibilidade, a possibilidade de formular leis, ou há, somente, factos avulsos, irreproduzíveis, únicos, milagrosos. Ou há a relacionação de termos, a fórmula, ou há, somente, génios caprichosos, que se metem repousadamente na Grécia e fogem, não se sabe porquê, das margens do Tejo.

Não será, porém, um facto que o *logos* floresceu mais entre os Gregos que entre os Portugueses? Isto pode ser verdadeiro; e assim o creio. Nem todo o condicionalismo político-económico é terra propícia à semente do *logos*. O *logos* é sempre idêntico a si próprio, como o lume que, quando se acende, é sempre lume. Mas, como o lume, nem sempre o *logos* se pode acender.

A história da cultura poderia ser encarada como uma série de tentativas — algumas realizadas, quase todas frustradas — para acender dentro da vida colectiva o lume do *logos*. Há certas condições históricas mais propícias que outras. Foram, porventura, especialmente propícias em certo momento da história da Grécia e extraordinariamente adversas em toda a história dos Portugueses.

Talvez que o próprio facto histórico da expansão mundial (donde certos concluem, simplistamente, o nosso *universalismo*) tenha criado condições que frustraram o acender-se a chama. Há uma estagnação na vida mental portuguesa a partir da segunda metade do século XVI:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho
Destemperada, e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
De uma austera, apagada e vil tristeza.

Quem sabe se muitas sementes não foram então destruídas? Há lume de *logos* na poesia de Camões — não na epopeia, à qual me parece bem cabida a observação de Castelo Branco Chaves, mas na lírica, onde precisamente se evidencia aquela «resistência interior» que «dá a individualidade inconfundível», «aquele dramatismo que provoca o desajuste entre o que permanentemente se é e tudo o que vai sendo a fantasmagoria da vida». E Camões acendeu a sua chama na de outros, porventura menos pujante. O sentimento da unidade e da multiplicidade simultâneas do ser é o fundo da poesia de Bernardim Ribeiro, se não estou em erro (como o será, mais tarde, da de Fernando Pessoa). Todavia, este sentimento das antinomias conduziu sabe-se a quê: a um jogo de paradoxos verbais nos poetas do século XVII. Deixou de se sentir a antítese real, lógica, e chegou-se à pura antítese verbal.

Talvez noutros domínios pudesse fazer-se a mesma observação. João de Barros e o seu continuador Couto têm, possivelmente, em certo grau, a noção da sequência e causalidade históricas; da pequena influência do indivíduo contingente (outro *génio*, outro *deus* criado pela imaginação primitiva; exemplo: o

infante D. Henrique) na tessitura dos acontecimentos; da interdependência entre certas condições históricas e certos resultados. Mas, como esta noção aparece associada, ainda, a uma crença na missão providencial dos Portugueses, os homens do século XVII deixaram-se escorregar por aqui até chegarem a uma historiografia (Frei Bernardo de Brito, etc.) reveladora de uma inacreditável inconsciência crítica e moral. Uma prosa quase perfeita serviu então para dar expressão a um curioso estado de infantilidade mental — tanto mais curioso quanto é certo que no século anterior um grupo de intelectuais portugueses (Duarte Pacheco, Garcia de Orta, Camões, etc.) tinha insinuado uma atitude de dúvida metódica em relação às autoridades admitidas.

O século XVII português oferece-nos o espectáculo de uma cultura frustrada, vazia de experiência e de intelecto, em que as palavras chamam as palavras; uma espécie de delírio manso, calmo, convicto, incorrigível e fixo. Quem quer que pôde abarcar no seu conjunto a actividade mental do Padre António Vieira não pode deixar de pasmar com o incrível dispêndio de argúcia, dialéctica e energia na demonstração de chinesices como as profecias do Bandarra ou o anúncio do casamento da rainha D. Maria Francisca com o regente D. Pedro, seu cunhado, no *Cântico dos Cânticos*[1]. Ora, se bem observarmos, um estado colectivo precede Vieira e o século XVII: o sebastianismo.

E que vem a ser o sebastianismo? Note-se bem: é a esperança num milagre salvador (que não veio, afinal...); a desesperança nas próprias forças, na própria habilidade e na própria razão; a convicção de que problemas não se resolvem por meios humanos e lógicos; de que não há uma razão dentro das coisas, mas unicamente acasos, milagres. Dir-se-ia que o Português desiste de pensar e que o lume do *logos* o abandonou completamente. No meio deste mundo alógico e milagroso por ele criado, Ulisses atravessou as portas de Hércules e veio sossegadamente

[1] Sermão histórico e panegírico nos anos da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia.

aportar ao estuário do Tejo, terra fresca e agradável, onde se esqueceu da fiel Penélope e fundou uma cidade: é assim que, com toda a sisudez, Bernardo de Brito narra a fundação da cidade de Lisboa. E compreende-se, neste mundo donde o *logos* se ausentou, que um herói homérico, filho de uma deusa pagã, se encontre assim envolvido na história autêntica de um povo por cuja sorte se interessará Cristo em pessoa, transformado em dispensador de milagres (exactamente como o Júpiter de Homero).

Ora, este estado colectivo a que chamei sebastianismo teve, ao que parece, causas históricas determináveis, que estão na base da frustração da actividade a cujos primeiros resultados assistia o século XVI:

> *[...] a rudeza*
> *De uma austera, apagada e vil tristeza.*

Ele é o prefácio da *Monarquia Lusitana* e dos *Sermões* de Vieira.

Eis um caso em que as condições históricas parecem ter malogrado o esforço de um grupo colectivo para, indo além dos acidentes geográficos e romanescos, encontrar uma fórmula universal na vida psicológica ou no mundo físico. Acaso a história se repetiu. Condições contingentes e ocasionais, que nada têm que ver com a própria coisa, devem ter levado a preferir à *Mensagem*, em certo concurso de poesia (1934), certo livro de versos hoje esquecido.

Quais foram essas condições? De que maneira se entreteceram? Como desatá-las ou remediá-las? Eis uma série de problemas que é possível propor de maneira inteligível. Um tecido de nexos a que se pode achar a lei. Esta atitude contradiz a daqueles que afirmam: «Há dentro do Português um *génio* universalista que o torna um povo superior a este ou àquele, e tal, etc.» E também contradiz, evidentemente, os que, colocados no pólo oposto, declararem: «O Português não possui *génio* universalista.»

Os que dizem uma ou outra das duas coisas negam o *logos*, ou não o reconhecem por momentos; como os Hebreus, que, supondo-se o povo eleito de Deus, negavam uma outra ideia de Deus, mais universal e mais lógica que a sua.

Negando (é o ponto de vista que nos interessa agora) a existência de um *génio* universalista no seio do povo português, vamos cair numa espécie de sebastianismo com o sinal contrário. Agora, o D. Sebastião falta-nos e caímos na escuridão irremediável. Escuridão irremediável, digo, porque um povo que nunca atinge a expressão do universal é coisa nenhuma, matéria inorgânica, sombra. É o *logos* quem alumia o mundo e torna possível conhecê-lo.

Condições variadas têm levado até hoje os Portugueses a naufragarem numa ou noutra forma de sebastianismo e a desistirem de levar até ao fim uma atitude crítica, isto é, uma atitude que dispense os *D. Sebastiões*, todos os *deuses*, todos os *génios* — a única atitude indomavelmente humana, de iniciativa. O Português é, como qualquer outro povo, o resultado de uma conjugação de elementos, uma relação, um cruzamento de fios numa rede. O *logos*, o *universal*, a *inteligibilidade* (três maneiras de dizer a mesma coisa), consiste em que esse enredamento se torna compreensível e destrinçável. Se desistimos de o compreender, inventamos um D. Sebastião ou um absoluto que simplesmente suprime o problema, negando a inteligibilidade das coisas.

E parece-me que, em contradição consigo mesmo, foi isto que fez o Sr. Castelo Branco Chaves. Partindo da ideia de que há uma inteligibilidade das coisas (o mundo da universalidade), nega paradoxalmente a inteligibilidade do caso português e, em lugar de uma explicação, inventa para ele um mito, uma divindade, um D. Sebastião negativo. A eficiência dos sebastianismos é sempre a mesma, como é sempre o mesmo o seu vício lógico: logicamente, desiste-se da atitude crítica inventando um mito; praticamente, desiste-se da iniciativa repousando no mesmo mito.

Quer isto dizer que eu afirmo, contra o Sr. Castelo Branco Chaves, a existência de um génio universalista português? Outro mito! Outro D. Sebastião! Não afirmo nem nego nada disto. Quero dizer apenas o seguinte: o mundo é uma coisa inteligível, um sistema de relações; a inteligibilidade é a universalidade das leis, e, sob pena de negar a própria inteligibilidade, a própria universalidade, eu não posso desistir de encontrar uma explicação para todas as coisas, não posso negar, num caso particular, a inteligibilidade universal; e também não posso pôr limites à minha iniciativa, que a inteligibilidade torna possível. Apenas digo que os Portugueses não podem ser um recanto escuro, uma falha na inteligibilidade do Universo, e denuncio como insuficientemente lógica e insuficientemente humana qualquer doutrina que o afirme.

Posto isto, apenas tenho a agradecer ao Sr. Castelo Branco Chaves o prazer que me deu o seu artigo, pela lucidez que me permitiu, baseando-me em parte dele, contestar a outra parte, e também pela coragem com que, deixando na insignificância do seu sossego as ridículas circunstanciazinhas acessórias, pôs o problema do universalismo do povo português.

In *Litoral*, n.º 3

PARA UMA SOCIOLOGIA DA LITERATURA PORTUGUESA

I

Muitos críticos portugueses se têm deixado impressionar pela separação e impermeabilidade, em Portugal, da literatura culta e da literatura popular; para falar com mais propriedade: do escritor e da massa da população. Os românticos fizeram desta questão um cavalo-de-batalha; e Garrett procurou, no *Romanceiro* e em outras obras, ressuscitar uma literatura popular, criar uma consciência literária nacional, étnica, folclórica. A língua escrita, nas mãos do mesmo Garrett, pretende aproximar-se do português falado, conservando, aliás, certo sabor quinhentista, dir-se-ia que para manter um carácter histórico, tradicional, superior à contingência do tempo. Nas *Folhas Caídas* a poesia é moldada em metros simples, frequentemente na tradicional redondilha.

Esta tentativa de Garrett achou continuidade na vasta obra de Teófilo Braga, que é o verdadeiro teorizador e crítico encartado do romantismo tal como Garrett o concebera. Todos sabem como o preconceito etnológico vicia a obra de Teófilo. Nos seus primeiros livros leva este preconceito a atitudes extravagantes, como a de condenar, em nome de uma tradição literária genuinamente nacional, toda a literatura latinizante e mais ou menos erudita, que a teria feito desaparecer quase sem vestígios. Esta conclusão do critério etnológico é caricatural e põe bem à

mostra a sua inanidade e falta de fundamento. Toda a literatura portuguesa — notou Antero — é condenada, em massa, por esta noção de que há uma literatura genuinamente nacional e uma outra culta, clássica — e espúria. Aplicado à literatura portuguesa, o critério etnológico dá fracas provas.

E, por outro lado, é para considerar este caso interessante: o iniciador e patriarca deste folclorismo, o primeiro entusiasta da literatura *nacional, popular*, genuína e espontânea como as flores, é, afinal, um dos escritores mais cultos, mais clássicos, mais factícios, mais compostos, mais eruditos, mais produto do *savoir faire* literário de que há memória em Portugal. Garrett faz prosa falada com a mesma facilidade com que faz verso arcádico. Quando é preciso também *faz* linguagem quinhentista (no *Frei Luís de Sousa*), e com um êxito que tem entusiasmado os filólogos. Inclusivamente *fez*, também, inventou, até certo ponto, corrigiu e imitou romances populares, com aquele sentido de composição que era, juntamente com uma extraordinária plasticidade, um dos seus melhores dotes.

Contradição edificante. A valorização da literatura folclórica nacional é iniciada por um dos nossos mais clássicos e mais artificiosos escritores; e, colocada no plano da crítica erudita, conduz à eliminação, praticamente, de toda a literatura portuguesa cujo interesse não seja restritamente local.

Mas nem por isso deixa de ficar de pé aquele facto contra o qual os românticos lutaram sem resultado: a sequestração dos escritores em relação à massa da população; a impermeabilidade de duas literaturas: a literatura culta, de interesse universal (quando o tem), e uma literatura regional, quase inexistente, cuja vida não ultrapassa os limites do concelho ou da província. Garrett tentou universalizar certos temas da literatura local, como o de S. Frei Gil, à semelhança do que sucedera com a lenda do Dr. Fausto, universalizada por Goethe. Todos sabem como a tentativa se malogrou: o S. Frei Gil de Garrett não é mais que um fantoche convencional, pretensamenlte macabro, produto de imitação. E, mais tarde, o S. Frei Gil de Eça não passa de um exercício de estilo.

E, malograda esta tentativa de Garrett, a literatura portuguesa prosseguiu aquele movimento que a conduzira já à literatura do classicismo. O escritor encerra-se cada vez mais no seu estreito círculo; restringe-se progressivamente o âmbito dos seus interesses; ganha importância cada vez maior o virtuosismo técnico. O espectáculo da nossa literatura do século XX lembra de certa maneira o do século XVI. Não é por acaso que sentimos muito próximo de nós (mais, por exemplo, que o de Garrett) o lirismo camoniano; ou que ganha sentido a dialéctica sentimental de Bernardim Ribeiro. O parentesco de Bernardim e Fernando Pessoa parece evidente a vários conhecedores, e é sabida a influência directa e formal de Camões sobre Régio. O gongorismo — durante muito tempo uma incompreensível aberração — foi reabilitado no segundo quartel deste nosso século[1]. E a poesia portuguesa atingiu hoje um alto grau de virtuosismo e vive — como se sabe — das predilecções de um grupo restrito de iniciados. Não é só a poesia, aliás, que nos oferece este espectáculo[2]. Uma minúscula república das letras entretém a sua vida e as suas questões de filigrana longe dos barulhos da rua e dos problemas vitais e morais de toda a gente.

Podem responder-me que este quadro é incompleto porque lhe falta o romance de Redol ou Soeiro Pereira Gomes. Mas este romance não acrescentaria grande coisa ao quadro; em primeiro lugar, porque se explica, como é sabido, pelo impulso do moderno romance brasileiro (Jorge Amado à cabeça) e tem, portanto, o seu centro de gravidade fora da acima mencionada republicazinha das letras; e, em segundo lugar, a verdade é que esse romance apresenta um carácter demasiado particular e não chega (ao contrário do que sucede com Jorge Amado) a alcançar

[1] Reabilitado em Espanha e, consequentemente, em Portugal.

[2] Até que ponto os poetas da novíssima geração desactualizaram esta afirmação? Não basta, para isso, a sua simples existência: será preciso que revelem pelo menos um grande poeta — que resista ao tempo ou alcance um largo público.

Pessoa, sendo um dos grandes poetas portugueses, é o expoente de uma época da poesia portuguesa.

interesse universal, ou sequer nacional. É uma reportagem excelente de certos aspectos da vida portuguesa: falta-lhe ainda a universalidade da verdadeira obra de arte[3].

II

Ora, não é a primeira vez que se realiza este estado de coisas. Já a poesia do século XVI foi uma literatura para iniciados. Bernardim Ribeiro pertenceu também a uma republicazinha das letras, que deixou no *Cancioneiro*, de Resende, o seu testemunho colectivo. A corte e a sua vida mundana, as subtis intrigas amorosas de palácio, são o ambiente restrito onde o escritor colhe a sua experiência e encontra interlocutores. Tem sido muitas vezes notado o curioso facto de os Descobrimentos e conquistas ultramarinas quase não encontrarem repercussão entre os poetas do *Cancioneiro Geral* e seus sucessores. Não há qualquer ponto de contacto, por exemplo, entre Bernardim Ribeiro e os interesses sociais da sua época — e Bernardim é um caso atípico. Ora, este estranho caso só se explica se notarmos que o escritor, então como agora, vivia separado do público — melhor, movia-se dentro de um público especial, iniciado — e que entre esta aristocracia de letrados e os problemas de toda a gente não havia comunicação. Os vindouros hão-de notar, com a mesma estranheza, a ausência, na poesia portuguesa do século XX, de uma repercussão dos problemas nacionais contemporâneos.

Ao lado desta aristocracia há, entretanto, no século XVI, uma corrente de viajantes e cronistas que nos contam o que viram e ouviram nessa vida ruidosa, cujos ecos chegam amortecidos e ténues ao idílio sereno dos poetas líricos. Mas note-se: estes viajantes e cronistas, que às vezes são piratas, como Mendes Pinto, outros funcionários coloniais, como Gaspar Correia, soldados, como Couto, embarcadiços, como Vaz Caminha, não pertencem nem pensaram nunca pertencer à tal republicazinha

[3] Veja nota 4 no fim do volume.

das letras. É outro o público que os solicita a registarem a sua experiência pessoal num estilo que é às vezes expressivo, mas tosco e primitivo em comparação com o virtuosismo dos literatos propriamente ditos. Mais tarde, no século XIX, as expedições africanas deram origem a uma literatura do mesmo tipo *(De Angola à Contracosta*, por Capelo e Ivens, etc.), que, como sabemos, não pertence à «literatura» propriamente dita e cujo público não é o dos literatos. E num e noutro caso, no século XVI e no século XIX, também essa produção não deu de si mais que boas reportagens, sem atingir a universalidade da arte.

Agora note o leitor o seguinte. O nosso lirismo quinhentista representa uma tradição secular. Os problemas amorosos de Camões são precedidos dos de Bernardim, o qual se integra no *Cancioneiro Geral* e supõe o romance de cavalaria e o lirismo trovadoresco. Há um desenvolvimento coerente dos temas desde os trovadores a Camões. Camões aparece como alguma coisa de *lógico* em relação à literatura que precedeu: dir-se-ia que encontramos nesta sequência a literatura portuguesa genuína e tradicional. Isto ao contrário do que sucede com a literatura dos Descobrimentos, que é uma irrupção sem precedentes e sem consequentes.

E há uma coisa curiosa neste desenvolvimento *lógico* dos temas que vem desde os trovadores: é que ele se faz segundo uma lógica interna, como se estivesse preservado da acção de agentes externos, fechado num tubo de ensaio. Bernardim põe o problema da mudança e sua contradição com o amor — absoluto e, como tal, imutável. Camões põe-no de novo e resolve a contradição colocando o objecto do amor no mundo inteligível — na beleza, emanação divina —, imutável e absoluto. E, por outro lado, há um parentesco evidente entre Bernardim e os trovadores. Certos problemas psicológicos postos por D. Dinis serão mais tarde problemas de Avalor, herói da *Menina e Moça*. Quer isto dizer que há nesta corrente literária uma sequência interna e sem relação com os acontecimentos que agitaram a vida nacional — a conquista, as guerras da independência, a expansão. Na fluência fácil deste rio, Fernão Lopes

surge como um caso imprevisto e excepcional e explica-se, segundo creio, por certas circunstâncias ocasionais. É também um caso sem precedentes e sem consequentes, porque Zurara, o cronista da aristocracia, o *clerc* de linguagem afectada, não é, evidentemente, o seu continuador.

Este mesmo desenvolvimento lógico (passe a palavra) é o que, pela progressiva esquematização dos temas — formalizando-os, elevando-os ao plano da pura expressão sem expressionado, reduzindo as coisas a um jogo formal, dentro de uma redoma de vidro —, conduz à prosa do século XVII e à poesia cultista. O poeta é agora tanto maior quanto mais insignificante é o assunto. O assunto zero é o limite para que tende esta arte, porque aí se veria a virtuose de forma pura. Assim se teria realizado (no éter!) o ideal de uma restrita sociedade de conhecedores preciosamente abrigados do contágio das emoções impetuosas de uma multidão ondeante. O preciosismo tem o seu meio social adequado.

III

Mas a partir do século XVIII o espectáculo é outro. Não assistimos mais àquela sequência de temas em desenvolvimento, mas, pelo contrário, a uma série de estratificações paralelas e como que eruptivas. Verney é a primeira irrupção trazendo de fora alimento e vitalidade a uma nova literatura (porque a antiga morrera na carcaça do formalismo); o romantismo de Garrett e Herculano, entrado com a emigração, é a segunda camada, que se esgota no formalismo ultra-romântico e à qual sucede, vinda de fora também, sob a inspiração da moderna escola histórica, a geração de 70. A de 90, que a si própria se chamou «nacionalista», coincide com o formalismo de Eça de Queirós na última fase da sua obra, com o garrettismo tradicionalista e paisagístico de Ramalho, e corta a continuidade do impulso da geração precedente. A geração de 1915 (os futuristas) é ainda uma nova estratificação.

Em lugar de uma sequência de temas, encontramos, pois, inconsequências. Parece que falta a esta actividade literária uma base larga e segura, ou a mola interior. Há cortes sucessivos, rupturas de equilíbrio, de geração para geração. Isto parece vir de que o escritor não se apoia numa massa que pela sua ponderação lhe dê um centro de gravidade, num público médio, estável e amplo. Pelo contrário, as republicazinhas das letras viram como cataventos aos sopros vindos de fora. Cada autor europeu em moda conquista uma pequena aristocracia inconsistente e sem raízes colectivas, impõe uma escola.

A evolução individual de certos escritores fornecer-nos-ia dados interessantes sobre este problema da relação do escritor com o seu meio. É significativa, por exemplo, a história de Eça de Queirós. Ele começa a série dos seus romances por um estudo da burguesia provinciana. Mas, segundo ele próprio declara numa carta, esse romance é «mais adivinhado que observado». O contacto do escritor com o meio que descreve é muito superficial; a sua experiência pessoal da vida portuguesa não ia muito além do Chiado. O pior é que as condições em que o escritor viveu parecem agravar esta situação. A partir de certa data vemo-lo queixar-se, na *Correspondência*, de que a ausência da Pátria o obrigava a trabalhar de cor e a considerar como provável a sua evolução para o conto fantástico (o que vem, efectivamente, a suceder nas *Últimas Páginas*). Eça tinha a noção, como se vê, das próprias limitações; mas o facto significativo de ele ter começado a sua obra por um livro de fantasia pura ou estilo puro — as *Prosas Bárbaras* — faz-nos desconfiar de que as desculpas que apresenta não são realmente mais que desculpas. Numa evolução constante, ele foi restringindo o meio social a que a sua obra se refere e acabou, fazendo exercícios de estilo, caminhando para uma nova espécie de gongorismo. *O Crime do Padre Amaro; Os Maias* — romance da alta burguesia do Chiado, do Grémio Literário e da Havanesa; *A Ilustre Casa de Ramires* — onde a vida de um fidalgo solitário e desenraizado na sua própria terra tem por contraponto a evocação fantástica de uma Idade

Média romântica; *Correspondência de Fradique Mendes* — personagem impossível e inverosímil no meio social português, descentrada, sem terra e sem problemas humanos propriamente ditos; *A Cidade e as Serras* — bocado da terra portuguesa gozado por um parisiense impermeável aos problemas sociais e económicos dessa mesma terra, que para ele não passa de um espectáculo agradável e pitoresco; *Últimas Páginas,* são os marcos principais desta evolução implacável. O escritor vai-se progressivamente insulando e o círculo dos seus interesses reduzindo. Pode dizer-se que nas suas últimas obras ele não corresponde a qualquer movimento sério de opinião e que os seus interesses morais são consideravelmente restritos. E, no fundo, a fase propagandista da sua obra não é mais talvez que um figurino adoptado por algum tempo e que não corresponde realmente às tendências profundas do escritor nem à sua equação com o agregado colectivo de que faz parte. Eça de Queirós é transitoriamente empolgado por uma ideologia de *élite,* contra a qual reagiu um estado de coisas que permanecia intacto e inerte: uma educação e um determinismo social preexistentes.

IV

Põe-se, todavia, um problema: como se explica este contraste entre o que podemos chamar a primeira e a segunda fases da literatura portuguesa, a saber: a tradição constante e persistente que vai do século XIII ao século XVII e a inconsequência desnorteada das várias escolas e grupos nos séculos XIX e XX? Como podia o mesmo condicionamento social dar de si estes dois produtos opostos?

Devo recordar aqui um facto importante, não tanto de natureza social como política: até Verney e os árcades, a literatura portuguesa é uma província da literatura peninsular. Não se pode compreender o *Cancioneiro Geral* sem o *Cancioneiro de Baena,* nem Gil Vicente sem Encina, nem Camões sem Garcilaso, etc. A cultura dos letrados e das cortes portuguesas era então peninsular, e os nossos escritores eram bilingues. Ora, foi este facto que, se não estou em erro, assegurou entre nós a persistência de uma tradição lírica.

Com efeito, o lirismo trovadoresco, que teve o seu principal centro no Noroeste da Península, espalhou-se pelas cortes de Espanha. Era um lirismo especialmente propício à vida de salão e de corte. Aí se cruzou com as primeiras sementes do novo estilo vindo de Itália, cruzamento fácil, porque tanto Petrarca como os sucessores dos trovadores galaico-portugueses provinham, pelo menos parcialmente, do lirismo provençal e tinham temas comuns. Isto passava-se nas cortes da Península, onde os poetas exaltavam o amor do infeliz Macias.

Entretanto, em Portugal chegava-se a um momento crítico. A guerra da independência, colocando face a face a velha aristocracia do sangue e os burgueses das grandes cidades, originou a derrocada dos antigos quadros sociais e deu acesso a uma nova aristocracia de interesses económicos e morais inteiramente novos. Fernão Lopes é o cronista da nova aristocracia, que ainda então se não constituíra em classe fechada, mas estava presa à revolução colectiva que lhe dera o acesso ao poder. Durante um momento parece que a nação ganha voz e consciência literária nas obras do cronista. Há entre ele e o «povo» a quem se dirige um sincronismo muito claro. E aquela amaneirada poesia de sala, a linguagem cheia de jogos e subtilezas que se falava na corte de D. Dinis, ou os amores perfeitos dos cavaleiros andantes que entretêm a corte de D. Fernando, andam emigrados pelas cortes de Castela e Aragão. Na corte de D. Duarte, uma literatura grave, máscula e prosaica, acompanha as crónicas de Fernão Lopes. Também os costumes são outros: a gravidade conjugal sucede aos devaneios de D. Dinis e aos amores romanescos de D. Pedro e de D. Fernando.

Mas, passado o momento crítico, as coisas voltam ao antigo equilíbrio. A antiga aristocracia, em grande parte restabelecida, assimila os elementos novos, e, de resto, o equilíbrio social não

foi, de facto, modificado. O abalo foi passageiro. O antigo tipo de literato, insulado, académico, dialecta, regressa à corte portuguesa, e a velha tradição lírica dos trovadores, momentaneamente emigrada, volta à casa paterna. Agora é nas cortes de Castela que se situam os verdadeiros focos da cultura peninsular; lá se continuou a tradição lírica; o castelhano é a língua literária por excelência e todos os nossos escritores a falam. Está em Castela o centro de gravidade dos nossos letrados. Eles limitam-se, portanto, a continuar uma tradição lírica, que realmente não se interrompeu e a que uma grande massa de escritores peninsulares dá estabilidade. Daí aquela coerência, a que já me referi, no desenvolvimento ininterrupto dos temas do século XIII ao século XVII.

E é preciso ainda anotar esta história com um facto importante. Este contacto com a literatura castelhana é um contacto de corte a corte. A literatura castelhana tem uma dupla face: a aristocrática (Santillana, Juan de Mena, Gôngora, Calderón) e a popular (comédias populares, romance picaresco). Ambas se encontram na obra de Cervantes. Nós mantivemos contacto apenas com a face cortesanesca e aristocrática, isto é, o lirismo de Santillana, Manrique, Mena, Garcilaso, Gôngora, exactamente porque a nossa cultura literária era uma cultura de corte. A assimilação do teatro de tipos e caricatura (Gil Vicente) é ocasional e sem continuidade.

A existência, portanto, de uma corte como ambiente de letrados (desde D. Sancho I a D. Manuel I, com o intervalo dos reis burgueses D. João I e D. Duarte), por um lado, e, por outro, a inserção no todo homogéneo da literatura peninsular, parecem-me a explicação da aparente genuinidade e da coerência real da nossa literatura até ao século XVIII, no desenvolvimento das suas formas e temas. Em contraposição, a partir de Verney, não encontramos mais aquela cultura de corte, de que o *Cancioneiro Geral* nos deixou um tão significativo documento. A *genus vatum* dispersa-se por Coimbra, Lisboa e Porto e, sem raízes na vida colectiva, vai lançar as âncoras dos seus barcos viajeiros na Inglaterra, na França e na Alemanha.

V

Ora, sucedeu que esta mesma observação que estou fazendo foi também feita a certa altura, já depois de Garrett, precisamente por um grupo de neogarrettianos, que a si próprios se intitularam nacionalistas: Alberto de Oliveira, Agostinho de Campos, Júlio Dantas, Malheiro Dias, Correia de Oliveira, Antero de Figueiredo, Lopes Vieira.

Estes homens disseram um dia: «Para que estamos a procurar fora da pátria os temas, as ideias e os modelos? Nacionalizemos a literatura, busquemos na nossa própria terra e na nossa própria história as fontes de inspiração.» Era isto no tempo em que o garrettismo paisagístico de Ramalho triunfava sobre o pensamento reformador que dera origem às *Farpas* e o parisiense Jacinto vinha visitar as suas quintas de Portugal e as achava deliciosas.

É curioso registar de que maneira esta geração foi *burlada* pelo condicionalismo social a que nos vimos referindo. Com efeito, em que consistiu o *nacionalismo* literário? Numa coisa inesperada, senhores: na evocação de um século XVIII galante e punhos de renda, em personagens e fatos de opereta *(O Amor em Portugal no Século XVIII; A Paixão de Maria do Céu),* na recordação de figuras e amores lendários (Inês de Castro, D. Sebastião), para deliciar os ócios de eruditos e desocupados leitores, na admiração das belezas da paisagem portuguesa por dedicados veraneantes como Jacinto, na reconstrução de castelos caídos para embelezar as colinas. Assim, *nacionalismo* tornou-se sinónimo de *turismo,* para este grupo de 1890.

Ora, que há de comum entre estes turistas e os problemas e sentimentos reais da massa do País? Que é que tem que ver o camponês com o senhor letrado que geme nos choupais de Coimbra as tristezas de Constança (esposa de D. Pedro I)? Ou com aqueloutro que pára admirando o pitoresco dos farrapos de um indivíduo que anda a tratar da sua vida como pode? Ou ainda com aquele poeta que canta em estrofes entusiásticas a resignação da boa gente que lhe trata das vinhas e dos olivais?

Evidentemente que não há nada em comum entre poetas como Lopes Vieira, romancistas como Malheiro Dias e os problemas propriamente chamados *nacionais*.

O curioso é o lema de nacionalismo literário que esta geração se atribui a si própria como se a vida nacional e os problemas nacionais fossem de facto a sua preocupação. «País lilás, desterro azul», essa é a verdadeira pátria dos turistas, que, como Dante, desfrutam o Inferno a bordo dos seus confortáveis barcos. Falta-lhes o que Dante tinha: a emoção humana diante do espectáculo, porque para estes o espectáculo é divertido.

Verificamos, portanto, este paradoxo: a escola ou geração literária que entendeu prescindir do contacto com a cultura estrangeira e recorrer aos temas nacionais isolou-se da vida colectiva nacional a um ponto que a geração precedente nunca tinha conhecido.

VI

Parece, portanto, verificar-se como lei da actividade literária portuguesa a existência de uma restrita *élite* de letrados debatendo internamente os seus problemas ou interesses mentais especiais e desligados da vida colectiva comum. Condições políticas diferentes agindo sobre esta estrutura social ora centralizam na corte dos reis os homens de letras, ora os dispersam em grupos, insulados como ilhas num mar. Julgo que as características dominantes da nossa história literária resultam claramente deste condicionalismo.

Uma dessas características diz respeito aos géneros literários: ausência de teatro, pobreza de romance, abundância e profundeza do lirismo individual. Por outras palavras: atrofia daqueles géneros que dependem intensamente de um público largo, hipertrofia daqueloutros que supõem o indivíduo isolado.

Outra das características a que me refiro é a própria tendência fundamental da literatura portuguesa: o *classicismo*, se por esta palavra entendermos perfeição formal e estilística. Já nos

trovadores é bem clara a nitidez dialéctica da linguagem, a selecção vocabular, a transparência da frase, em suma, o domínio da expressão, que caracteriza também a prosa (já muito culta, a meu ver) das primeiras traduções da matéria de Bretanha. Camões é um clássico, também no sentido estilístico. A perfeição formal é o único interesse dos prosadores monásticos do século XVII. Garrett é um artista inultrapassado na factura do verso e da prosa. Eça de Queirós é outro grande manejador da língua. E frequentemente este esmero da expressão, requintando-a, dá de si um estilo à procura de assunto, como se verifica particularmente em Fialho e em certas páginas de Aquilino Ribeiro. O escritor português apresenta-se ao público em trajo de cerimónia, bem engravatado, com os punhos compostos. Isto não revela só o aristocracismo dos habitantes da república das letras, mas também a falta de tensão psicológica e o culto lazarento de quem não tem muita pressa e se entretém polindo, cunhando com esmero a mercadoria, que de facto não tem grande freguesia. É o vagar cerimonioso e cortês próprio dos homens de uma ilha pequenina, de gente estabelecida e bem educada, que nenhuma agitação de fora consegue perturbar.

Bem sei que me podem responder com o exemplo de Camilo. E realmente vale a pena considerar o exemplo deste grande escritor malogrado. O malogro de Camilo só se explica por condições sociais adversas. Certas páginas das *Novelas do Minho* (a primeira parte, por exemplo, da *Maria Moisés*) revelam um escritor penetrável ao meio, com o interesse centrado na própria vida ambiente; e o seu estilo é sóbrio. Mas o drama de Camilo foi ter toda a sua vida de sujeitar-se ao convencionalismo sentimental de certos meios literários, ou semiliterários. Faltou-lhe o apoio de uma crítica larga e sobejou-lhe o encorajamento da sensibilidade literata em moda. Por isso o que há de autêntico na sua obra — um certo realismo que não é de escola, o sentimento épico da vida do camponês na sua miséria e na sua força natural, alguma coisa, leitor, que eu neste momento não posso definir exactamente — tudo isto que se nos revela a espaços — ficou sepultado debaixo de montes de sensibilidade con-

vencional e postiça pedida pela burguesia literata do Porto (sobretudo).

E os seus engravatados sucessores na republicazinha puderam com certo motivo meter a ridículo este homem que um meio hostil contorceu e deformou.

VII

Agora um esclarecimento pacato a algum leiltor mais atento.

Talvez esse leitor tenha sorrido desta minha preocupação de que o escritor há-de preocupar-se com problemas do seu país ou do seu meio. Deixemos o escritor em paz, no sossego do seu trabalho. Cada homem faz nessa vida a tarefa que lhe compete, e seria triste obrigar uma pessoa, só porque escreve, a intervir na política ou a estudar economia. O escritor, escrevendo, cumpre a sua obrigação para com a vida.

Muito bem, leitor. Simplesmente isso que tu podes ter pensado é que não vem nada a propósito deste arrazoado. Absolutamente nada.

Repara, com efeito, que eu considerei o escritor como um produto de um estado de coisas que condiciona a sua vida e a sua arte. Não lhe atirei responsabilidades. Simplesmente sugeri que esse estado de coisas restringe os seus temas, limita-o nos seus interesses. A sua arte seria outra se o seu condicionamento fosse diverso. O escritor português é levado ao ensimesmamento e à sobrestimação do estilo. Ele não tem culpa disto, porque é a vítima das circunstâncias. E obrigá-lo, para romper este círculo de ferro, a estudar economia política, seria a pior e a mais inútil das crueldades.

Mas — dir-me-ão — V. parece tomar partido nesta questão. Diz que o escritor é «vítima», sugere que a sua arte é prejudicada pelo condicionalismo social. Ora, porque não há-de reconhecer o valor de um lirismo ensimesmado? Não falamos já nesta questão de estilo parasitário, porque V. pode ter razões fortes para pensar que um estilo que ganhou valor autónomo em relação à coisa expressionada deixou de desempenhar a sua

função natural. Mas donde vem essa sua atitude depreciativa em relação ao lirismo?

Aceito a discussão. Vejamos, pois.

Em primeiro lugar, eu não deprecio o lirismo, o que seria absurdo. Mas parto deste critério, que me parece incontestável: toda a actividade pensante ou artística resulta de uma equação: do nosso eu com as coisas, do nosso eu com os eus dos outros. O indivíduo define-se em função do meio físico e social; o subjectivo é função do objectivo: são dois termos que não se compreendem um sem o outro. Ora, em virtude daquela constante a que podemos chamar «lei da insulação», o escritor português tende a restringir o mundo objectivo em função do qual o seu eu se define. Dir-se-ia (se essa expressão fosse possível) que a sua equação tende a reduzir-se a um termo único: o termo subjectivo. Mas, chegado a este ponto, não há equação, nem pensamento, nem subjectivo; há apenas nada dentro da carcaça da literatura que é o estilo parasitário. Assim se explica o gongorismo. Se não estou em erro, é neste sentido que tende a encaminhar-se a nossa actividade literária, e por isso atribuo tanta importância a esta questão da relação do escritor com o meio social. Quanto mais amplo este meio, tanto mais rico, concreto, variado o eu e a poesia do escritor; quanto mais restrito o meio, tanto mais subtil e formal aquela. O escritor português equaciona com um meio reduzido em extremo. A sua experiência objectiva é mínima. Daí vem, ao mesmo tempo, a hipertrofia do lirismo e a tendência formalista.

E como pode esperar-se uma literatura nacional se o escritor está insulado no seu próprio país? Quando vive numa estufa convencional de temas importados, estilizados, literatificados — no país lilás do desterro azul?

A republicazinha das letras arrisca-se a ficar entregue aos seus inocentes devaneios, enquanto nós vamos viver a nossa vida e pensar nos nossos problemas. *Requiescat in pace*[4].

In *O Acelista*, n.os 1 e 2, Julho e Agosto de 1945

[4] Veja nota 5 no fim do volume (4.ª edição).

O CONFLITO DRAMÁTICO NA OBRA DE GARRETT

I

Garrett escreve no capítulo XI das *Viagens na Minha Terra:*

> Como hei-de então, eu que nesta grave odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante episódio de amor que ainda foi contado [...] como hei-de eu fazê-lo — eu que não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança — um filho no berço e uma mulher na cova?

Garrett começou o passeio que constitui o assunto do seu livro em 17 de Julho de 1843 e estava de volta a Lisboa oito dias depois, em 26, para assistir a uma missa por alma de Adelaide Deville, morta dois anos antes, de quem tinha uma filha.

Nesse estado, Garrett entende, como Yorick, «o ajuizadíssimo bobo de el-rei da Dinamarca», que uma pessoa sente «fechar-se-lhe o coração» e torna-se incapaz de dar dez réis a um pobre, mas muito mais incapaz ainda de comunicar alguma coisa ao seu semelhante («talvez seja este o motivo da indefinida permissão que é dada aos poetas de andarem namorados sempre»). Há portanto nesta fidelidade a uma saudade e a uma esperança uma aparente renúncia à vida presente, um embalsamamento, o reconhecimento de que a saudade e a esperança não podem já fazer viver. Esta ostentação da alma árida e mumificada é, ao mesmo tempo, um acto de homenagem e confiança

tranquila à vida imorredoura do coração «que, como o estômago, não pode estar vazio, precisa de alimento sempre». Há até uma espécie de ironia naquela referência de Garrett ao seu pretenso vazio sentimental, uma ironia dramática, como espero demonstrar, porque a esta ostentação do «árido pragal» onde vive o passado morto vem associada uma confissão que diz exactamente o contrário e dá um sentido diferente ao que foi dito atrás:

> [...] posto que, faz hoje um mês, em tal dia como hoje, dia para sempre assinalado na minha vida, me aparecesse uma visão, visão celeste que me surpreendeu a alma por um modo novo e estranho, e da qual não podia dizer decerto a rainha Dido à mana Anica:
>
> *Reconheço o queimar da chama antiga*
>
> posto que a visão passou e desapareceu [...] mas deixou na alma a certeza de que [...]

Garrett fala a brincar, serve-se do eufemismo. Mas desta duplicidade, de que ele teve consciência mais aguda de que qualquer outra coisa, fez o melhor dos seus dramas: o de Carlos e Joaninha nas *Viagens na Minha Terra*. Este encontro de duas coisas tão contraditórias e de tal maneira, este dizer que é fiel ao passado como se fizesse tenção de continuar a sê-lo, como quem atira uma bota à outra margem do ribeiro para ter de o atravessar, associado a uma declaração que destrói a precedente de maneira que se não possa voltar atrás, e a ironia amarga e cruel que resulta disto, não são um afloramento episódico no estilo digressivo e ramificado das *Viagens*. A novela constitui precisamente a explicação, melhor, a conscientificação deste momento psicológico em que se dá o encontro entre fidelidade a uma saudade e uma esperança e a nova paixão, que lhe consumiu os últimos anos, pela viscondessa da Luz. Nas *Folhas Caídas* encontramos ecos deste mesmo momento e encontro, de uma maneira muito explícita, num poema intitulado *Aquela Noite*, que é a narrativa de um baile. Ele, «que o sinal dos seus prantos / Do aflito rosto lavava», cujo «rosto macerado» dizia

«Como vós fui eu também / Folgai, que a morte aí vem!», resolveu ir ao baile, não sabemos se por ostentação da própria dor (em Garrett também a dor se converte em atitude, e ele procura uma coerência entre a pose exterior e o estado de alma). É no baile que ele reencontra a «visão» do «dia assinalado»: «Vive Deus que é ela aquela / A que eu vi na tal janela / E que triste me sorria...» Muitas coisas acontecem então: «Já vinha pálida a aurora / Anunciando a manhã fria / E eu falava e eu ouvia / O que até àquela hora / Nunca disse, nunca ouvi», etc.

É este o momento que precede as *Folhas Caídas*. O momento da crise, que se exprime não possivelmente neste livro, mas na novela das *Viagens*. Mas o lençol de águas profundas que corre por baixo da terra, sob a aparente superficialidade dos versos das *Folhas Caídas*, e que aflora à superfície sempre que Garrett vai além da exclamação de gozo ou dor, é o sentimento desta duplicidade. Ele exprime-se de maneira inábil e talvez pouco comunicativa, em antíteses como a que segue

> *Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma*
> *E eu n'alma — tenho a calma,*
> *A calma do jazigo.*

maneira de dizer que uma parte da pessoa se deu e a outra não, que se dá um encontro e se não está inteiro no sentimento. E possivelmente nada nas *Folhas Caídas* se comunica tão intensamente ao leitor como o sofrimento irremediável contido na poesia *Adeus!*, em que o drama da duplicidade, a dificuldade de ser inteiro, são postos com uma extrema acuidade dramática. Não há nesta poesia uma pura emoção lírica; há uma situação feita não só da consciência íntima de quem está sendo partilhado por sentimentos contraditórios e cada um deles inconciliável com o outro, mas ainda da posição de alguém perante uma pessoa a quem o sentimento é *devido* — porque Garrett tem o sentimento de deveres puramente de coração, deveres que não pertencem a uma ordem inteligível do mundo e que consistem

só no dar-se espontâneo, deveres em que não pode haver uma contradição entre o dever e o ser, o desejo e a norma:

Oh! vai-te, vai, longe, embora,
Que te lembre sempre e agora
Que não te amei nunca... ai! Não.
E que pude a sangue-frio,
Covarde, infame vilão,
Gozar-te — mentir sem brio,
Sem alma, sem dó, sem pejo,
cometendo em cada bejo
Um crime... Ai! Não chores,
Não chores anjo do Céu,
Que o desonrado sou eu.

É de notar que neste poema Garrett compõe um pequeno drama em que só ouvimos uma das personagens; mas a outra personagem é indispensável para que o drama exista: os sentimentos necessitam de um objecto polarizador que estabeleça uma corrente, libertando-os do estado lírico em que se unem os contrários. Os contrários desunem-se e jogam-se no drama, e os momentos mais interessantes das *Folhas Caídas* são aqueles em que a consciência dos contrários se manifesta. Nós, leitores, só percebemos bem isso se interpretarmos a poesia de Garrett à luz dos seus dramas, porque aí, espero demonstrá-lo, ele encontrou a expressão mais adequada ao género de coisas que tinha para nos dizer.

II

Há talvez no teatro de Garrett uma zona superficial de jogos de cena e uma zona profunda em que nos aproximamos de antíteses essenciais, que não estão na aproximação fortuita de objectos díspares ou contraditórios, mas na natureza das coisas. No *Frei Luís de Sousa* o drama de D. Madalena está em que ela comprometeu a alma para com D. João de Portugal. Não se trata

de um vulgar caso resolúvel pelo divórcio, nem estão em jogo os deveres de uma esposa formalmente fiel aos preceitos. D. Madalena não pode viver mais porque a sua alma está partida, deu-a quando já não podia dá-la. O regresso do primeiro marido não vem pô-la na obrigação de cumprir os seus deveres (dando à palavra o sentido formal), mas dilacerá-la na sua inteireza, porque ela também já não pode negar-se a Manuel de Sousa, a quem se deu. O divórcio é impossível, e não há outra saída senão a morte. D. Madalena está ainda na zona periférica, cortical, do drama. A personagem que verdadeiramente se encontra no núcleo do *Frei Luís de Sousa* e em quem encarna o conflito é Telmo Pais (que o próprio Garrett interpretou na primeira representação da peça). Telmo está preso a uma afeição antiga, por D. João de Portugal, e a uma afeição actual, fluente, por D. Maria. Lentamente a afeição por D. João converteu-se num culto; o velho teima em manter aquela espécie de círio aceso a uma imagem que só existe no seu coração — e tanto mais quanto mais à sua volta a recordação de D. João se desvanece. Ele julga harmonizar este culto fixo e santificado com a afeição por Maria que pouco a pouco lhe nasce e o penetra até se tornar a sua própria razão de viver. Mas vem o momento em que as circunstâncias rompem violentamente este equilíbrio afectivo a que o velho se afizera. D. João aparece vivo: é mais que uma lembrança mumificada e exige mais que um culto zeloso e fiel. Telmo reconhece com espanto que o tempo fez dele próprio outro homem, e que o seu coração já não está vivo para o D. João que lhe aparece em carne e osso: no fundo é a múmia de D. João que ele adora, e o D. João vivo vem perturbá-lo, exigindo um sentimento que ele já deu a outrem.

> Meu honrado amo, o filho de meu nobre senhor está vivo... o filho que eu criei nestes braços... vou saber novas certas dele no fim de vinte anos de o julgarem todos perdido; e eu que sempre esperei, que sempre suspirei, pela sua vinda — era um milagre que eu esperava sem o crer! —, eu agora tremo...
>
> (III, 4)

D. João não pode já reconhecer o seu aio. A vida do coração renova-se como a Primavera, mesmo quando teimamos em manter contra o tempo a unidade do nosso eu.

TELMO — Por tão longe andastes...
ROMEIRO — E por tão longe eu morrera! Mas não quis Deus assim.
TELMO — Seja feita a Sua vontade.
ROMEIRO — Pesa-te?
TELMO — Oh, senhor!
ROMEIRO — Pesa-te...
TELMO — Há-de-me pesar da nossa vida?
(À parte) — Meu Deus, parece-me que menti!

(III, 5)

Garrett imaginou um episódio em que Telmo se visse obrigado a escolher entre a afeição por D. João e a afeição por D. Maria. D. João ordena ao aio que vá dizer que o Romeiro era um impostor. Está na mão de Telmo matar definitivamente D. João fazendo crer que ele morreu.

TELMO — E eu hei-de mentir, senhor, eu hei-de renegar de vós como vilão ruim que não sou?
ROMEIRO — Hás-de porque eu te mando.
TELMO *(em grande ansiedade)*: — Senhor, senhor, não tenteis a fidelidade do vosso servo! É que vós não sabeis... D. João, meu senhor, meu amo, meu filho, vós não sabeis...
ROMEIRO — O quê?
TELMO — Que há aqui um anjo... uma outra filha minha, senhor, que eu também criei...
ROMEIRO — E a quem já queres mais que a mim, diz a verdade.
TELMO — Não mo pergunteis.

(III, 5)

Em *Frei Luís de Sousa* há uma grande dose de teatralidade exterior. No drama das *Viagens na Minha Terra,* muito mais liberto de preocupações formais, destinado à leitura e inserto num livro de divagações, interrompido e reatado, sem género

definido, é muito fácil discriminar o que é exterior — mistérios de família, encontros providenciais, conflitos gerados por coincidências de acaso — do que é drama essencial. Carlos encontra-se na situação de ter de combater contra o seu próprio pai, porque a guerra civil partira o país ao meio; mas ele traz dentro de si um drama que o preocupa muito mais, que está nele, e não nas circunstâncias. Entra em cena como um homem que deu a alma, tem o presente comprometido pelo passado e também o passado comprometido pelo presente, porque ele quereria dar a alma, dá-la no momento vivo que está passando, àquela a quem já a deu; quereria que o passado não fosse passado, imobilização, obrigação, porque só assim Carlos não seria dilacerado na sua inteireza. Nos seus primeiros diálogos com Joaninha manifesta-se a interferência de uma coisa que o não deixa entregar-se ao derrame espontâneo do sentimento. Ela percebe que ele não está presente, entregue, mas mentindo, e ele não é capaz de explicar que não mente, e mente, ao mesmo tempo. Enquanto Joaninha se estivera entregando a ele, sem reservas, ele jogava consigo mesmo, e no momento em que ela diz *amo-te,* ele encontra-se numa situação que o deixa aterrorizado:

— Joana — exclamou ele —, Joana querida, sabes tu se eu mereço. Sabes tu se deves?...
(Um momento antes, Carlos dera a vida por ouvir aquela palavra um momento depois — oh, pasmosa contradição de nossa dúplice natureza! —, um momento depois dera a vida por não ter ouvido!).

Ele não é capaz de responder «Não te amo», porque isso seria mentir. Nem sequer «Amo outra, por isso não te posso amar», porque isso seria furtar-se ao sentimento ocorrente, verdadeiro, renegar portanto uma parte de si mesmo, mentir também. Querendo ser inteiro, encontra-se perplexo e só sabe exclamar: «Eu! Joana, oh! se tu soubesses...»

O encontro é talvez mais doloroso no diálogo entre Carlos e Georgina, o passado. Aqui a situação, posta na sua crueza

irremediável, é sublinhada, tornada aguda, por uma mentira que é pequenina e de longe impotente para fazer outra coisa que não seja bordar com um motivo dolorido o irremediável sem máscara. Carlos está gravemente ferido, em delírio, e aperta contra o coração um relicário com os cabelos de Georgina. É fiel com todo o seu ser, até com o ser inconsciente no delírio, porque não tem uma fidelidade-dever, consciente e voluntária, mas uma fidelidade que consiste em ser dela inteiro (e entretanto dirá a Joaninha, que ficou no vale, à espera dele: «Amei-te... não, não é verdade [...] Conheci que era a ti só que eu tinha amado sempre, que para ti nascera, que teu só devia ser...» Mas segura o talismã maquinalmente e com teimosia, quer com todo o seu ser ter-se dado: o seu passado, enraizado na vida inconsciente, quer manter-se íntegro enquanto a vida consciente não desperta. E logo que acorda diz: «Oh, Georgina, Georgina, *I love you still.*» Georgina desperta-o; as recordações mais recentes saem do esquecimento; a guerra, o vale de Santarém, Joaninha. É Joaninha agora quem interfere e vem colocá-lo na perplexidade. A vida ocorrente, fluente, a apreendida imediatamente pela consciência, volta a sentir-se comprometida pelo passado: Carlos não sabe se quer voltar a ver Joaninha, se não: «Quero, não quero... Oh! sim, quero mas é morrer. Tende misericórdia de mim, meu Deus!» Morrer é a única coisa que o pode salvar deste sofrimento, esta espécie de inibição para a vida, e já veremos de que maneira ele morreu. Carlos quer convencer Georgina de que a ama *ainda*. Faz longos discursos em que evoca o passado e revive aquela coisa suprema que é terem sido os dois um só; mas tudo isto é referido ao passado: ele ama-a ainda, uma ponte liga-o ao que já foi. Falta sempre nesses discursos o derrame actual do sentimento, a vida do coração paralisa, alguma coisa está contida, e o esforço é todo feito para reviver. É o passado que Carlos quer vivo, o passado, que ainda há pouco se aproveitava do delírio para fazer de conta que não havia presente. Não sei que mentira se sente assim nos discursos de Carlos. Mas ainda outra coisa lhes dá o tom mentiroso: ele fala no

amor *dela* e alivia-se deste modo de ter de falar de si próprio e do presente.

Tu já me não amas, Georgina, tu!... Oh! porque vivi eu até este dia? E tu, refinada crueldade te inspirou o salvar uma vida que tinhas condenado, que tinhas sacrificado quando a separaste da tua?

(Georgina era a enfermeira de Carlos.) É um alívio querer sofrer irresponsavelmente porque a pessoa que amamos já nos não ama; e gostar-se-ia que essa pessoa fosse compensada vingando-se em nós e fazendo-nos sofrer cruelmente da nossa falta de fidelidade: «[...] serás vingada [escreve Garrett no citado poema *Adeus!*] / E o meu castigo há-de ser / Ciúme de ver-te amada / Remorso de te perder.» Por isso sentimos que Georgina está a ter razão quando responde:

— Sossega. Tu iludes-te e, sem querer, procuras iludir-me também a mim.

A ilusão mistura-se a tudo neste diálogo de Carlos e Georgina, mas é inconfundível; dir-se-ia que, conhecedora de si própria, se não atreve a transpor os limites só dados à verdade e procura desvios, compensações, em rumos diferentes. Há um momento em que Carlos está quase a aderir a uma mentira, a ilusão vai proclamar-se a si própria verdade — Carlos vai renegar uma parte de si próprio, e não ser mais inteiro, para fugir ao sofrimento.

«Se eu nunca deixei, nem um momento», vai ele dizer. Então «com um gesto expressivo e de suave, mas resoluta, denegação, Georgina pôs a mão na boca do pobre Carlos como para o impedir de dizer uma blasfémia. Ele segurou-a com as suas mãos ambas e lha beijou mil vezes com um arrebatamento, uma fúria, um paroxismo de lágrimas e soluços que partiriam o coração ao mais indiferente.

A ilusão conheceu-se a si própria na fronteira da verdade, rumou para outro lado, e nós reconhecemo-la facilmente na-

quele gesto dolorido que substitui a palavra que não chega a ser dita — dolorido, mas por outras razões.

A ilusão vai bordando e comentando a verdade, não como contrafacção dela, mas válida em si própria; dir-se-ia que a ilusão não é mentirosa, mas também ela em certo sentido é verdadeira. Também o passado é verdade em Carlos. O ter vivido, ter amado, não é nele uma coisa morta; estará talvez num outro plano em circunstâncias tais que se diria que os planos são equivalentes e simétricos, ao mesmo tempo que se sente que não são. Como é a um tempo verdadeiro e ilusório aquilo que acontece quando Georgina, momentos depois de ter rompido todas as ilusões e de ter convencido Carlos de que ele já a não ama, lhe diz, para salvar a vida ao velho frade que Carlos ia matar com um pesado velador e que se lhe deita aos pés pedindo perdão:

— Este homem vai morrer, Carlos... e tu hás-de o deixar morrer assim, meu Carlos?

Eis o que acontece:

Meu Carlos, dito assim, não o ouvira ele há muito tempo. Não lhe pode resistir: estendeu os braços para o frade, caiu de joelhos ao pé dele, e um só abraço uniu todos três.

Como a ilusão está de pé, verdadeira! Ilusão o *meu Carlos* quando os dois tinham acabado de se separar, por perceberem que não eram já um do outro; ilusão a emoção dele e a sedução irresistível de que é possesso; ilusão esta concordância entre eles, e este esquecerem o presente, ou quererem esquecê-lo; ilusão este querer influir ela sobre ele recorrendo a uma coisa que ela sabe que morreu e que sabe também que ele preferiria mil vezes que não tivesse morrido; e ainda o proceder como se preferisse evitar-lhe o sofrimento, mentindo, a obrigá-lo a encarar a verdade na sua dureza; e este não querer a doçura da mentira para se consolar a si própria, mas aceitar um pacto mentiroso para salvar a vida a um moribundo — ah, quem sabe? —, como se esse pacto, objectivando a mentira e fazendo

sair as pessoas para fora dos seus próprios sentimentos, pudesse fazer a mentira verdadeira.

Pode dizer-se que é este o tema da novela das *Viagens:* o jogo da ilusão e da verdade, que é também o jogo da vida passada e da vida ocorrente, da ideia das coisas convertida em hábito mental e das coisas que nascem, do dever e do ser — dever que nasce de uma necessidade de coerência e que também é ser, mas ser que se fez ilusão e que se mantém verdadeiro como tal.

Carlos deixou-nos uma carta em que pretendeu dar-nos o resultado de uma análise introspectiva desta sua maneira de ser, exemplificando-a no seu comportamento para com as três inglesas que conheceu em *...shire.* Nesta carta, romance autobiográfico, as coisas parecem-nos um pouco diferentes. O romance permite um relaxamento que o drama contém, e certas coisas podem ser evidenciadas naquele: o derrame, o abandono, o que há de fluído na personalidade. Carlos mostra-se agora um homem que necessita constantemente de encosto, em quem se insinua a ternura feminina e que se abandona facilmente às consolações. Nunca o coração lhe está vazio, o cobarde coração que se recusa ao sofrimento.

Dar-se por completo a um sentimento absorvente é uma coisa de que o impede algo que nele é lasso. Ele queria pôr-se de pé e ser uno em face da corrente do vário; todavia também ele é corrente. Quando Laura embarca para a Índia ele quer fechar-se na saudade; e ainda pode convencer-se (porque é a sua primeira experiência) de que o seu coração foi levado «no galeão que levava para o Oriente as ruínas de toda a minha esperança». Mas passa muito pouco tempo e já ele não está de pé. E antes disso — Carlos nota-o agora que está escrevendo a carta e fazendo o seu próprio retrato —, no próprio dia em que se despede de Laura, encontrando-se junto dela, minutos antes de lhe dizer adeus, está ele procurando um encosto e já não cairá inteiro na separação; uma parte dele escapa-se como um bando de pássaros que sente o perigo debaixo dos pés:

[...] cego, louco de amores por uma delas, no momento de lhe dizer adeus para sempre [...] eu tinha o pensamento fixo numa criança que ainda andava ao colo! Revendo-me nos olhos pardos de Laura, que eu adorava,

eram os teus olhos verdes que eu tinha na alma! Os sentidos todos embriagados daquele perfume de luxo e civilização que me cercava [...] era o nosso vale rústico e selvagem o que eu tinha no coração. Cobarde coração! (Tenho espanto e horror de mim mesmo.) A mala partiu ao grande trote (levando Laura)... E dir-te-ei a verdade, ou queres que te minta? Não, hei-de dizer-te a verdade. Pois senti como um alívio desesperado, uma consolação cruel em a ver partir. Senti o que imagino que deve sentir um enfermo depois da operação dolorosa em que lhe amputaram parte do corpo com que já não podia viver, e que era forçoso perder ou perder a vida. Também deve ser assim a morte: um descanso apático e nulo, depois de inexplicável padecer.

Depois do que acontece com Laura, que ele amou e esqueceu (e, entretanto, ele guardava e venerava religiosamente um cinto de vidrilhos que ela lhe tinha dado), depois de Júlia, que ele tinha começado a amar — meteu-se Georgina de permeio, e as coisas correram por outra vertente —, depois de Georgina, depois de Joaninha, que ele descobre que amara sempre, mesmo quando julgava que não, Carlos vem efectivamente a morrer, como desejava. Não morreu de uma bala, como se atreveu a esperar, mas de outra maneira:

Engordou, enriqueceu, e fez-se barão. «Creio», escrevera ele a Joaninha, «que me vou fazer homem político, falar muito na Pátria, com que me não importo, ralhar dos ministros, que não sei quem são, palrar dos meus serviços, que nunca fiz por vontade; e, quem sabe?... talvez, darei em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outras».

A morte é a única coisa que o pode libertar de um drama que não é indefinidamente sustentável. Morrer é, neste caso, cair no cepticismo, fazer só coisas que não interessam a sério a pessoa que as faz, que lhe não exijam a alma, porque a alma está fatigada deste esforço sempre renovado para se manter inteira no meio das contradições e das antinomias. Carlos morre porque desiste de resolver o seu problema e considera-o insolúvel. Não é geralmente desta maneira que se cai no cepticismo; supõe-se que o cepticismo é uma atitude intelectual, resultante de uma

experiência em que entra em jogo a nossa faculdade de conhecimento. Em Garrett, o cepticismo é voluntário, é um suicídio de fadiga, e revela a agudeza do drama ou do problema em que ele se jogou. Tem um papel comparável ao da morte dos protagonistas nas tragédias shakespearianas — único desenlace possível das contradições irremediáveis que não podem recuar nem disfarçar-se.

III

As considerações precedentes sobre o que eu chamaria o sentimento dos contrários em Garrett, e, por outro lado, a sua luta pela inteireza da personalidade, têm por fim pôr em evidência o que me parece ser o que há de essencial e sincero na sua obra. Garrett mascara-se quase constantemente. Passou a vida a construir conjuntos harmoniosos como um arquitecto equilibrando volumes e parecendo completamente estranho à verdade intrínseca dos sentimentos, paixões e tendências que lhe serviam de material literário. A *memória* que precede o *Frei Luís de Sousa* parece manifestar exclusivamente preocupações deste género; a superioridade da tragédia antiga sobre o moderno drama romântico, por exemplo, parece vir-lhe de um maior equilíbrio e sobriedade em relação ao exagero, excesso de aventuras, sensacionalismo, com que os românticos mascaravam a ausência de um sentimento dramático ou trágico das coisas. A própria predilecção pelo teatro pode ser um aspecto da predilecção de Garrett pelas coisas exteriorizadas, plásticas, susceptíveis de composição. Ele interessa-se pelo bricabraque e não lhe é indiferente que a velha das *Viagens* esteja sentada numa cadeira estilo Renascença, com torneados e obra de talha, como certa madona em certo quadro de Rafael. Em todas as circunstâncias da vida ele estudou poses e atitudes pelo efeito exterior que pudesse obter. E tudo isto, entretanto, pode ser um disfarce.

Por exemplo, a predilecção de Garrett pelo teatro é muito mais séria do que poderia parecer à primeira vista. Na novela de

Carlos e Joaninha (principal peça neste processo), Garrett seguiu uma técnica teatral mais que romanesca; tece uma sucessão de encontros e diálogos em que se manifestam as situações das personagens e os conflitos respectivos de tal maneira que a adaptação a teatro desta novela é trabalho quase feito. Parece-me legítima a conclusão de que uma parte das coisas que ele diz nesta novela-drama reaparecem, com muito menos força comunicativa, nas *Folhas Caídas*. Garrett não sentia liricamente essas coisas; encontrava expressão adequada para elas no drama. Via-as como conflito, jogo de antíteses, situações. E a própria obra lírica é uma documentação disto.

As poesias de Garrett são teatrais de mais de uma maneira. Em primeiro lugar, porque não atingem certa impersonalidade de sentimentos onde o poeta parece ter recebido em si a essência do todo das coisas, estar-no-la comunicando. Pelo contrário, na poesia de Garrett o sentimento está fortemente personalizado, e nós julgamos ouvir não uma mensagem das forças do mundo, de que um homem se fez intérprete, mas uma pessoa que sofre e está em conflito, uma das personagens da peça que se dirige a outra personagem e que existe em função dela. Assistimos a um debate e interessa-nos mais a pessoa e situações respectivas que a comunicação que ela nos traz. Em segundo lugar, são muito frequentes as antíteses nestas poesias: «Quero-te, mas não te amo»; «Não és tu, mas sim outra»; «Não és mulher, mas um demónio», etc. Estas antíteses exprimem situações, conflitos, alguns daqueles que encontramos nas *Viagens*, como o poema, já várias vezes citado, *Adeus!* Ver as coisas como antíteses é vê-las teatralmente, como jogos de forças: as personagens começam na antítese. Além disso, ainda, são muito numerosos os poemas em que Garrett narra um acontecimento (por exemplo, *Aquela Noite*) e aqueles em que o sentimento é referido a um lugar ligado a uma recordação ou a uma acção passada (por exemplo, o poema *Cascais*).

O interesse das *Folhas Caídas* como obra lírica é muito restrito. Mas alarga-se se o inserirmos naquele debate que expusemos baseados nas *Viagens na Minha Terra*, porque nesse caso

ganham sentido as falas e situações da personagem única que nos são dadas ouvir através do livro. E então descobrimos um interesse permanente não nas palavras da dita personagem, mas nas situações que no-la revelam e em que ela é jogada. Não fazendo assim, seríamos levados a pensar que os sentimentos estão demasiado personalizados, circunstanciados, referidos a situações muito pessoais para interessarem outra pessoa que não fosse o próprio Garrett e o seu interlocutor, e reduziríamos o interesse das *Folhas Caídas* à intensidade com que é expressa a ardência dos sentidos exasperados, independentemente de qualquer contenção intelectual ou de qualquer complexo emotivo. Temos de perceber nos poemas de Garrett aquilo que lá não está expresso. O Garrett que teve um problema na sua vida, cuja inteireza se debateu no meio da multiplicidade e fluidez das coisas vivas, que pretendeu ser vivo e inteiro ao mesmo tempo, não encontrava no lirismo o seu meio adequado de expressão.

Introdução a *Folhas Caídas e Outros Poemas*, de Garrett, 1943.

OS LUSÍADAS E O IDEAL RENASCENTISTA DA EPOPEIA

(Comentários em torno de um pseudoproblema)

1

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

1 — A história da literatura, leitor, está cheia de pseudoproblemas com que os profissionais procuram justificar a profissão.

É um vezo de ofício de que sofrem muito frequentemente os profissionais de todas as coisas, e não haveria nisso grande mal se por causa de tais problemazinhos periféricos ou fantasiados não fossem esquecidos os problemas reais. Acontece desta maneira que em certo autor e em certa obra se encontra tudo estudado ou debatido — excepto o próprio autor e a própria obra. Porque os referidos problemazinhos obrigam os investigadores a insignes esforços de engenho e levam-nos para bem longe do próprio texto ou autor que serviu de pretexto a esses esforços, que a história tornou memoráveis. São problemas quase sempre extrínsecos ou transcendentes à obra literária cuja explicação se procura: pretendem explicar essa obra sem a tomar em consideração, sem a localizar e relacionar.

Nas páginas que seguem ofereço ao leitor uma série de comentários acerca do que eu julgo um pseudoproblema profissional. A literatura camoniana cindiu-se em mais um ramo, criou mais uma especialidade: o ambiente lendário d'*Os Lusíadas*, ou, se se prefere, a idade heróica nacional. Eu pergunto simplesmente se uma análise atenta d'*Os Lusíadas* permite este voo de

imaginação erudita, se a própria interpretação d'*Os Lusíadas* necessita desse esforço e justifica essas fadigas, se, em suma, para criarmos essa especialidade camoniana, nós nos não esquecemos do próprio Camões. Repito que ofereço ao leitor uma série de comentários, e não mais do que isso, utilizando como me pareceu mais razoável a documentação que me oferecem os próprios especialistas deste pseudoproblema. Apenas acrescentei à referida documentação uma nota acerca das relações literárias de Zurara com os *grands rhétoriqueurs* flamengos.

2 — Ninguém discute que *Os Lusíadas* sejam uma epopeia. É essa uma verdade tão incontestada como dizer que as folhas das árvores são verdes. Para nós uma epopeia clássica é vagamente uma coisa como *Os Lusíadas*. E também para Camões assim era. Ele quis conscientemente fazer uma epopeia. Homero, Virgílio, Ariosto, estavam no seu pensamento ao começar *Os Lusíadas*. Por um lado, ele julgou-se atido a uma tradição própria do género e inventou um drama de personagens mitológicas a condicionar os acontecimentos do mundo sublunar; por outro lado, ele quis dar uma réplica às epopeias que o precederam e reivindica para a sua qualidades que a tornam superior àquelas: as façanhas que narra não são fábulas sonhadas, fantásticas, fingidas, mentirosas, além de que são mais extraordinárias que as da Antiguidade; e o seu tema é mais épico que o de outros, porque não é um homem, mas um povo:

Que eu canto o peito ilustre lusitano.

E é tomando em consideração *Os Lusíadas* ao lado de outros poemas antigos e modernos que as poéticas clássicas determinam e caracterizam o género epopeia. Faz-se frequentemente o estudo da epopeia confrontando *Os Lusíadas* com as obras similares, repetindo por vezes o pensamento que já estava na mente de Camões.

Ora, a renovação dos estudos literários trazida pelo romantismo e iniciada por Vico cria uma nova classificação de géneros que obedece a um critério diverso do das retóricas clássicas. O romantismo introduz o ponto de vista genético e evolutivo na investigação literária. Não lhe interessa já a estrutura formal da epopeia, suponhamos, mas a sua génese, o seu parentesco e, portanto, a sua relação com o meio, o seu significado na história da cultura. Parece que a partir daqui a pretensão de Camões e do seu sistema de estética de que *Os Lusíadas* sejam considerados uma epopeia devia ser reconsiderada desde os fundamentos. Pergunta-se agora: o processo genético do poema, o ambiente cultural donde ele nasce, a idade mental a que corresponde, são os mesmos de outros poemas, como *A Ilíada*, *A Odisseia*, a *Chanson de Roland*, *Os Nibelungos?* Por outras palavras, pondo de parte o problema de saber se Camões imitou bem as epopeias clássicas e seguiu correctamente as normas deixadas por estas, saibamos que espécie de parentesco para com elas podem ter *Os Lusíadas*.

3 — É curioso e um pouco desconcertante verificar que o problema foi realmente posto, mas de maneira inesperada. Raciocinou-se deste modo: a epopeia supõe certas condições, geradoras e ambientais; ora, *Os Lusíadas* são uma epopeia. Logo essas condições devem ter existido no ambiente e na época em que *Os Lusíadas* se geraram.

E, de acordo com este raciocínio, tratou-se de procurar as condições em questão — procurá-las ou supô-las. Isto é, procurou resolver-se um problema de evolução dos géneros, partindo de uma classificação de géneros que desconhece essa evolução. Segue-se o critério oposto para provar essa afirmação.

Garrett, no prefácio do *Romanceiro*, espantou-se da pobreza do nosso romanceiro marítimo e imaginou que a *Nau Catrineta* seria o fragmento obliterado das «rapsódias populares» dos «Camões de rua e de aldeia», que «o orgulho monacal e o falso gosto dos nossos literatos de corte e Universidade» teriam apagado do «livro popular». Carolina Michaelis, registando em *Romances Velhos em Portugal* a raridade surpreendente de romances épicos de origem portuguesa, manifesta nestes termos

a sua admiração: «À vista d'*Os Lusíadas*, é impossível negar o talento épico da nação.»[1]

Mas é principalmente num livro do Dr. Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, que esta atitude adquire forma e se afirma como teoria. Partindo-se aí de um conceito, não o retórico, mas o histórico-literário, da epopeia («a epopeia é a glosa de um mito e, portanto, a coroação individual pelo poder de expressão, de obra colectiva»[2]) e aceitando-se como facto sem discussão que *Os Lusíadas* são uma epopeia, procuram-se os mitos, o trabalho colectivos, a criação do mundo lendário de que o poema seria a síntese.

Onde se poderão ir buscar esses índices de «ambiência lendária»? Em primeiro lugar, naturalmente, à literatura popular narrativa. Ora, verifica-se que o *Romanceiro* nos oferece «dados insuficientes»[3].

Mas porque não há-de haver outros índices além dos do *Romanceiro* e da poesia popular? Se os não encontramos aqui, não devemos perder a esperança de os encontrarmos algures: «o mundo lendário não cabe todo nos romances populares, nem reveste só a forma rítmica»[4]. Procuremo-los, pois, noutro lado. Suponhamo-los mesmo. Porque é que o Adamastor não há-de ser uma condensação de um ciclo lendário — o do mar Tenebroso? É certo que o referido Adamastor é um achado erudito colhido provavelmente numa enciclopédia célebre[5], tem uma história sentimental e lírica com uma deusa do Olimpo, está em luta com o Pai dos Deuses e acorda dos seus pesares amorosos à passagem dos Portugueses, para logo se desfazer em pranto, deixando-os passar delicadamente. Também é certo que o Adamastor faz aos Portugueses a profecia dos desastres que sucederão depois da viagem do Gama, e só à passagem do Cabo;

[1] *Romances Velhos em Portugal*, p. 332.

[2] *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p. 18.

[3] *Romances Velhos em Portugal*, p. 23.

[4] *Ibid.*

[5] *A Officina*, de Ravísio Textor, segundo José Maria Rodrigues, in *Fontes dos Lusíadas*, pp. 66 e 67.

e, quanto à história passada, apenas relata a sua triste história de amor.

Mas, por Júpiter, porque não há-de ser a condensação do ciclo lendário do mar Tenebroso? Nada se conhece na literatura popular acerca de tal ciclo lendário. O cabo Não e o cabo da Boa Esperança estão bem longe um do outro, geográfica e historicamente. Mas sejamos indulgentes com uma hipótese tão preciosa a esta débil e tenra teoria. E os Doze de Inglaterra pertencem, é incontestável, a um ciclo lendário, o da Távola Redonda. *Eureka!*, mais uma lenda para a colecção. Verdade seja, é uma lenda que nada tem que ver com navegações e epopeias, perfeitamente descentrada, embutida, no conjunto d'*Os Lusíadas*, sem fazer corpo com o seu argumento. Mas tem a qualidade preciosa de ser uma lenda, coisa tão rara.

E porque não havemos, enfim, de supor «valores lendários não populares»? Por que razão obscura havemos de associar lenda e povo? Pelo contrário, há toda a vantagem em recolher pressurosamente certos dados da literatura culta, não anónima, e até mesmo estrangeira, relacionável com *Os Lusíadas*. Ver inclusivamente com olhos propícios o problema das fontes literárias; assim, por exemplo, o Velho do Restelo está em Barros e em Osório, porque ambos estes autores a propósito do embarque do Gama dizem que o povo lamentava a partida dos navegantes para terras desconhecidas, donde poderiam não voltar. Eis (certamente) um índice de «ambiência lendária» que não coube nos romances populares nem revestiu a forma rítmica. E é possível ainda coleccionar muitas outras coisas, incluindo as tapeçarias, sobre a Índia, que revelam também uma ambiência lendária.

Podemos agora concluir que *Os Lusíadas* são uma «epopeia». Porquê? Porque encontrámos a sua «ambiência lendária». E os outros poemas pretensamente épicos do século XVI não são epopeias, porque não aproveitaram convenientemente essa ambiência.

Resumindo:

A epopeia integra-se num conjunto lendário e mítico. *Os Lusíadas*, que são certamente uma epopeia, supõem certamente

esse conjunto. Alguma coisa, portanto, deve existir de mítico e lendário que prove que *Os Lusíadas* sejam uma epopeia. Onde? Na literatura popular lendária o que se relaciona com episódios d'*Os Lusíadas* é pouca coisa. Na literatura culta é também pouca coisa. Acrescentando a isto objectos variados, como quadros ou tapeçarias, obteremos um conjunto de coisas relacionáveis com *Os Lusíadas,* mal ou bem. Donde se conclui que *Os Lusíadas* tiveram a génese típica das epopeias e se geraram «segundo os típicos processos deformadores da megalosia, da simbolosia e da taumatolosia».

Aí está porque *Os Lusíadas* são uma epopeia. *Quot erat demonstrandum.*

4 — É claro que, posto nestes termos, o problema esfuma-se na indeterminação. Tudo pode ser índice de «ambiência lendária»: a literatura culta e a não culta, a lenda e a história crítica, a erudição e a crença. Tudo pode ser mito. E tudo, na verdade, em matéria de criação literária, se faz pelos processos «da simbolosia, da megalosia e da taumatolosia». A criação individual da obra de arte não é provavelmente mais que o processo precipitado e canalizado da sua criação colectiva. O problema, posto assim, acaba por não ter sentido: entra na generalidade, reduz-se a um problema prévio. Acaba sempre por demonstrar-se que *Os Lusíadas* são o produto de certo ambiente através da deformação artística, porque não há obra de arte alguma que o não seja.

Ora, esta maneira de pôr o problema resulta, no fundo, do cruzamento dos dois mencionados conceitos de epopeia: o romântico e o clássico. *Os Lusíadas* são, como *A Ilíada,* uma epopeia, pensa-se, segundo as retóricas clássicas. *A Ilíada* está presa ainda à mitologia e supõe, segundo os historiadores pós-românticos da literatura, uma fase cultural propícia ao mito, o que se chama uma «idade heróica». Portanto, *Os Lusíadas,* conclui-se, supõem a mesma idade heróica. Mas, ao aplicar-se o conceito de idade heróica à época e às condições com que se relacionam *Os Lusíadas,* ele perde todo o valor concreto e específico, esvazia-

-se de conteúdo, fica uma mera palavra que tanto se pode aplicar a *A* como a *X.* E o problema indetermina-se.

Importa, portanto, antes de mais, discriminar suficientemente estes dois conceitos de epopeia, para verificar depois se o que é aplicável a um é aplicável a outro. Já vimos que um é um conceito histórico, evolucionista; o outro pertence a uma classificação de géneros literários segundo o critério de certa escola. Para as poéticas clássicas, desde que uma obra ofereça determinadas características exteriores, seja qual for o processo que está atrás dela, pode classificar-se como epopeia. Para o evolucionista, essas características não bastam, porque atrás delas podem estar processos diferentes. Para o evolucionista «epopeia» é um conceito histórico, como «civilização homérica» ou «idade da pedra». De modo que o género literário «epopeia», tal como o definem as retóricas, pode corresponder a dois conceitos históricos diversos: ou à epopeia propriamente dita, isto é, o poema narrativo em torno de um herói de certas características, próprio de uma civilização que literariamente está ainda na fase oral, ou a certo tipo de composição literária vazada nos cânones determinados por aquela e produto de uma literatura escrita correspondente a um estado civilizacional muito posterior. Noutros termos: há a epopeia e há a imitação da epopeia. As retóricas clássicas confundem as duas coisas porque só lhes interessa classificar segundo os cânones exteriores, dentro dos quais o autor dá forma ao seu material. Os historiadores da literatura distinguem-nas porque lhes interessa a fase da história da cultura a que corresponde a obra literária.

Ora, é evidente que as coisas imitadas e as imitações respectivas têm valores e significados muito diferentes. Por exemplo, a mitologia de imitação não vale para o público a que se dirige nem significa culturalmente a mesma coisa que a mitologia na época, região e meio em que nasceu e viveu. N'*A Ilíada,* a mitologia é organicamente homogénea com a acção do poema e com a fase cultural que ele exprime; n'*Os Lusíadas* essa mesma mitologia sobrepõe-se à acção do poema e tem uma função puramente ornamental.

Consideremos um exemplo: o Adamastor. A primeira coisa a considerar neste pseudomito é que o autor inventou dos pés à cabeça uma história à roda de um nome que vem mencionado em textos antigos e particularmente na obra já citada de Revísio Textor[6]. Adamastor é o nome de um dos gigantes que lutaram com Júpiter, como Polifemo, e nada mais se sabe dele. Camões aproveitou esta personagem em disponibilidade e deu-lhe um emprego n'*Os Lusíadas*. Em primeiro lugar, pô-lo lá no cabo, de guarda aos confins do mar, para aparecer à passagem dos Portugueses (como Polifemo apareceu no caminho de Ulisses), mas não para lhes fazer mal, só para os assustar com a profecia de futuros desastres naquela região. Em segundo lugar, para imaginar um drama de amor, passado entre personagens mitológicas. Camões procedeu, pois, como um autor que dispõe ao seu arbítrio de uma espécie de armazém de personagens e se serve delas, quer para contar uma parte da sua narrativa, quer para exprimir algo da sua experiência amorosa. Ele manuseia, fantasia, desloca, serve-se, em suma, do mito. Vejamos de que maneira. O Adamastor revela aos Portugueses uma parte da história futura. Camões utiliza para o mesmo fim outras personagens da mitologia ou da história, como Júpiter, Tétis e o próprio Vasco da Gama: são as personagens-cicerones. E, uma vez feito este serviço e declinada a sua identidade, o Adamastor some-se em pranto, sem bulir nas naus e nos marujos. Foi-se como viera, sem deixar dedadas a assinalar a sua fúria, deixando escapar os navios debaixo das barbas. Porque é que ele não estendeu o braço e não meteu os navios com a sua gente no fundo, ou, ao menos, não atirou de longe um bom pedregulho, como Polifemo contra as naus de Ulisses? Em vez disso, deixou-se interrogar pacientemente pelo Gama e ouviu-lhe os discursos. A resposta a isto está em que este mito foi trazido para aqui para representar um papel especial na composição da obra e não podia transpor os limites que essa composição lhe impunha. Ele tinha apenas de recitar os casos futuros e, possivelmente, de dar lugar

[6] Veja nota 6 no fim do volume (4.ª ed.).

a um *intermezzo* lírico (entre outros com que Camões intercala o seu poema: entrevista de Vénus e Júpiter, Maria e Afonso IV, Inês de Castro, ilha dos Amores). Não teve, por isso, como o seu igual d'*A Odisseia*, Polifemo, braços para estender nem rochas para atirar ao longe, saciando a raiva. Toda a sua fúria é oratória e cabe em discurso.

Eis um mito posto ao serviço da técnica de composição da obra, não integrado na sua acção, ao serviço do assunto, e sem ser o próprio assunto. Um ornato para enfeitar uma narrativa. O caso do Adamastor é apenas um exemplo; o estudo da mitologia n'*Os Lusíadas*, como adiante se verá, mostra que toda a ficção mitológica não tem aqui outra função.

Ora, o que é o mito nas epopeias originais, quero dizer, nas que não são de imitação? É o próprio objecto, o próprio assunto da narrativa, a coisa à roda da qual gira a imaginação do poeta. Além o poeta serve-se do mito para contar uma história, aqui desenrola a história para contar o mito. Neste caso o mito é o próprio tema, naquele um recurso de estilo. O mito da guerra de Tróia ou o da teia de Penélope são aproximadamente o mesmo que a viagem do Gama para Camões: a própria realidade. Vimos, os deuses intervêm na acção, lutam corpo a corpo com os homens, deixam-se, inclusivamente, enganar e prender por eles. E o pau em brasa imaginado por Ulisses penetra no olho do ciclope chiando como ferro incandescente quando entra na água, porque o corpo do gigante é bastante consistente para Ulisses ter de se bater com ele se quiser continuar o seu caminho. Nos poemas homéricos trata-se realisticamente o mito, porque ele mesmo era a realidade. N'*Os Lusíadas* trata-se a realidade mitologicamente, por razões que talvez se nos venham a tornar claras.

O herói é também um mito. Participa, por hereditariedade, da natureza dos deuses, sendo, no entanto, mortal, segundo a concepção dos antigos. Os deuses exprimem uma certa noção de causalidade aplicada ao mundo físico: são uma tentativa de explicação do raio, da onda, etc. Os heróis exprimem a mesma noção de causalidade aplicada ao mundo histórico. Para as imaginações primitivas o herói é a causa dos acontecimentos

históricos: o rapto de Helena causa a guerra de Tróia, cujas personagens-agentes são Aquiles, Heitor, Ulisses, etc. Por isso mesmo, o herói, que é o mito, e, portanto, a realidade, nas epopeias primitivas, é-nos apresentado nestas realisticamente com todos os traços que no-lo podem tornar humano. Júpiter é um ser invejoso, folgazão às vezes, vingativo ou travesso. Mas os heróis estão ainda mais perto de nós. Conhecemos a sua vida familiar, a dedicação ou a traição das suas mulheres, os seus dramas íntimos, vemo-los comer e ressonar, a tal ponto que eles são tipos humanos apenas amplificados, para nós, como o podem ser personagens de Shakespeare ou de Steinbeck. O interesse d'*A Ilíada* está principalmente na humanidade de Ulisses e nos infortúnios que o tornam desgraçado e vulnerável. A idade heróica supõe a vitalidade do herói, a sua existência como homem, e não como modelo. E os tipos humanos das epopeias originais oferecem uma grande variedade psicológica, por isso mesmo: o sagaz Ulisses, grande tecedor de pensamentos, não se parece nada com o Aquiles, bravo e rancoroso, nem com o sabedor e experimentado Nestor, ou com o inconfundível Agamémnon. Na *Chanson*, «Roland est preux, Olivier est sage».

Aqui se põe um segundo problema, levantado pelo confronto das epopeias originais com as epopeias de imitação: até que ponto se encontram nestas tipos humanos variados e realmente humanos, psicológica e realisticamente caracterizados? Até que ponto é Vasco da Gama uma criatura com a nossa carne e os seus companheiros homens parecidos com os nossos? Até que ponto são *Os Lusíadas* um drama humano, um romance da sua época que pinte o homem contemporâneo de Camões nas suas paixões, na sua vida doméstica e no seu ambiente próprio, como *A Odisseia?* Qual é a unidade dramática d'*Os Lusíadas* (porque há drama em toda a acção humana)? E, por outro lado, até que ponto os homens — os seus desejos, as suas ambições, os seus medos, as suas manhas — são realmente as molas ou as causas do encadeamento da acção e do seu desenvolvimento?

Em resumo: até que ponto o autor d'*Os Lusíadas* acredita nos seus heróis e os trata realisticamente? Porque ao lado do

herói original, com respiração humana, há o herói de convenção, imitado, de gestos pautados por um modelo. Vasco da Gama, por exemplo, conserva constantemente a pose condigna com a solenidade do seu cargo. É um embaixador perfeito que não deixa escapar uma palavra que não esteja apropriada à circunstância. Barros conta que em certa ocasião, escorregando-lhe debaixo dos pés a bateira onde estava, o Gama ficou pendurado nos cabos do costado da nau até que o viessem buscar. É este um percalço digno de Ulisses, em que todavia Camões não arriscaria a compostura do seu herói. Porque este é um herói segundo cânones, tem uma convenção a respeitar, é, em suma, uma imitação de modelos. Por isso mesmo, não tem autonomia bastante para intervir com o seu carácter, a sua força ou os seus caprichos, no enredo do poema ou no seu desfecho. Nem mesmo lhe conhecemos paixões que possam dar origem a um drama: é o forte, ilustre ou facundo capitão que cumpre à risca o regimento do seu rei, realizando sem novidade a missão de que foi encarregado. Ele é o capitão; os mais, como lhes compete, vão ao seu mando; a ordem hierárquica é escrupulosamente respeitada, e não há por isso um único carácter que rivalize com o seu ou lhe faça face. Não há homens diversos e rivais, como n'*A Ilíada*, n'*A Odisseia*, na *Chanson;* há unicamente o capitão, que representa o seu rei, e os diligentes soldados. Donde a impossibilidade de encontrar um drama propriamente humano.

Este esboço de análise deixa-nos entrever a diferença substancial que pode haver entre uma epopeia de imitação e uma epopeia original. É evidente que os conceitos de mito, herói e idade heróica que são aplicáveis a uma não são aplicáveis a outra. O método a seguir para explicar a geração d'*Os Lusíadas* não é aplicar-lhe o que sabemos acerca da formação de uma obra que lhe serviu de modelo (como um homem serve de modelo a uma estátua: que diríamos se alguém explicasse a origem da estátua pela origem do corpo humano?). É outro bem diferente: é considerá-lo particularmente na sua estrutura estética e ideológica e na maneira como essa estrutura prolonga e se prende a um condicionamento exterior. É, para usar de outra

imagem, estudarmos o casulo do bicho-da-seda desfibrando os fios que o prendem à sua teia. O que, noutros termos, é partir do facto para tentar classificá-lo, único método científico admissível numa investigação histórico-literária. Até hoje tem-se partido da espécie para o indivíduo, num silogismo vicioso.

2

*NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO D'*OS LUSÍADAS

5 — A primeira coisa que salta à vista quando se considera no seu conjunto a factura d'*Os Lusíadas* é a heterogeneidade dos elementos que os compõem. É uma obra formada por adição, entalhe, incrustação de materiais muito diferentes, que naturalmente se distinguem.

Encontramos lá uma comédia dos deuses, que poderíamos isolar formando um poema à parte, que tem a sua acção própria com enlace e desfecho, desenrolando-se paralelamente à acção humana. Encontramos uma narrativa da viagem de Vasco da Gama à Índia, com a descrição de certos fenómenos marítimos e de certos casos típicos de bordo, lembrando de certa maneira os roteiros e a *Peregrinação*, de Mendes Pinto, e sem entrecho próprio. Encontramos depois uma história dos reis de Portugal, outra história dos heróis portugueses e uma outra história, em forma de profecia, dos feitos da Índia, tudo isto sem ligação orgânica com a acção do poema. Em quarto lugar, encontramos uma pequena enciclopédia geográfica: a descrição do mundo conhecido (Europa, Ásia, África), pormenores da flora e da fauna da Índia, e, abrangendo tudo, a visão de conjunto da «grande máquina do mundo», coisas que lembram a abundantís-

sima literatura geográfica de que fazem parte o *Esmeraldo de Situ Orbis*, os *Colóquios*, de Garcia de Orta, os *Itinerários*, a *Geografia*, perdida, de Barros, etc. Encontramos ainda episódios soltos de romance de cavalaria (Doze de Inglaterra) e de hagiografia (história de S. Tomé). E, finalmente, há uma margem de comentários pessoais, exortações de moralista e queixas que fazem lembrar as oitavas *Aos Desconcertos do Mundo*.

Como se vai ver, estes materiais não estão organicamente fundidos. Cada um tem a sua zona distinta e delimitada, como uma pedra ao lado de outra pedra.

6 — A observação do material histórico inserto n'*Os Lusíadas* leva-nos a decompô-los em duas partes: a narrativa da viagem do Gama e a história de Portugal.

A viagem do Gama é-nos comunicada em duas partes do poema: a narrativa directa do autor, a partir do concílio dos deuses, e o relato feito ao rei de Melinde pelo próprio Gama, a começar na partida do Restelo. Entre estes dois troços da narração há diferenças.

O Gama relata, a partir do começo da sua viagem, as regiões e os mares que percorreu, as novidades das constelações, certos casos típicos da navegação marítima, anedotas de bordo, com tal preocupação de ser exacto e completo que não se esquece de explicar o uso do astrolábio. Intercala no meio disto o surgimento do Adamastor. Este relato, que ocupa quase todo o canto v, nada oferece — à excepção da rota — daquilo que os cronistas apresentam como específico da viagem do Gama. Tem, inclusivamente, sob esse aspecto, omissões importantes, como a da tempestade que as naus sofreram antes de chegar a Melinde. Não se trata aqui propriamente da viagem do Gama, mas de uma viagem marítima. Para que ficasse uma viagem bem típica ou bem clássica, Camões acumulou aqui incidentes hauridos na sua experiência pessoal, que não vêm referidos nos cronistas (a tromba de água), ou amplificou outros historicamente exactos (o escorbuto, a anedota de Veloso). Este relato é como a súmula

poética de um diário de bordo e tem a vivacidade fresca das coisas experimentadas. Camões recorre, em geral, neste texto, à expressão directa, realista.

É, portanto, um panorama ou uma descrição, mais que a narrativa de um determinado acontecimento, sem determinação de tempo e de acção. Esta parte d'*Os Lusíadas* não tem uma ligação necessária com a acção de conjunto. Nela o Gama está inactivo, nem mesmo a sua acção interessa. A não ser o Veloso, não há personagens; e o Veloso não é mais que um caso típico — é o nome de um navegante. Não há também dificuldades ou problemas a dominar — a tempestade foi omitida, o caminho é para a Índia e ninguém duvida do seu capitão; as traições do gentio estão por vir. É verdade que há um escorbuto, mas também não constitui problema, o autor apresenta-no-lo descritivamente, sem drama. Em resumo, esta parte da narrativa da viagem do Gama por ele mesmo vale pelo interesse descritivo, não tem personagens nem acção de conjunto e não se articula necessariamente com a outra parte da viagem que o próprio poeta nos apresenta.

É nesta segunda parte que se acumulam os episódios movimentados e realmente característicos da viagem: um combate com o gentio, uma cilada, uma tempestade e as intrigas dos mouros de Calecute. Para esta parte da viagem — como observou o Dr. Salgado Júnior num trabalho a que nos referiremos adiante mais desenvolvidamente[7] — foi transferida a tempestade que os cronistas referem a uma fase anterior — diríamos que para sobrecarregar esta de acção, aligeirando a outra fase e tornando-a mais puramente descritiva. Ao mesmo tempo, encontramos aqui uma coisa de que não há o menor vestígio na outra parte da viagem, e que vem a ser a mitologia. Os deuses tomam uma parte importante nesta movimentação: são protagonistas. Outro protagonista é o Gama, mas só numa pequena parte da narrativa, depois da chegada a Calecute, quando procura escapar ao Catual, que obedece indirectamente a sugestões

[7] *Os Lusíadas e a Viagem do Gama*, 1939.

de Baco. Até ali a sorte das naus é disputada entre os deuses Baco e Vénus. Esta salva as naus da cilada de Mombaça e da tempestade levantada pelos deuses marinhos. Nestas emergências, o Gama só reaparece depois de passado o perigo, com o objectivo de dar graças.

É fácil de verificar que, suprimidas as intervenções mitológicas — a competição de Baco e Vénus —, esta parte da viagem do Gama ficaria, no seu conjunto, sem personagens e sem nexo. Se Vénus e Baco não agissem não haveria agentes, e as naus ficariam encalhadas à espera de que algum deus compadecido reparasse nelas. Isto é rigorosamente verdadeiro para o troço da viagem em questão, excepto para a parte, já referida, das intrigas de Calecute. Aqui Baco limita-se a intervir por meio de sonhos e é o Gama em pessoa quem tem de desmanchar os enredos do Catual. Neste ponto Camões segue fielmente a narrativa dos cronistas.

Ora, precisamente neste último troço da viagem, em que pela primeira vez o Gama se torna uma personagem activa, é que *Os Lusíadas* mais se parecem com uma crónica rimada:

Tiveram longamente na cidade,
Sem vender-se, a fazenda os dois feitores,
Que os Infiéis, por manha e falsidade,
Fazem que não lha comprem mercadores;
Que todo seu propósito e vontade
Era deter ali os descobridores
Da Índia tanto tempo que viessem
De Meca as naus, que as suas desfizessem[8].

Quando se trata do plano histórico, quando, em vez de deuses, há homens, em vez de ficção, factos atestados pelos cronistas, é então que o poema se torna uma narrativa sem interesse. Camões segue com fidelidade, sem a recriar ou refundir, a ordem narrativa das suas fontes históricas, metrificando-as apenas. Não as reviveu como artista, apenas as copiou com a possível elegância. Neste aspecto considerou que o seu papel era unicamente de metrificador. Isto está em contraste com o tratamento dado a personagens míticas, como Baco, no episódio da descida ao palácio de Neptuno, que precede a tempestade no oceano Índico. Estas dispõem de vida autónoma, movem-se com vivacidade humana, e as suas paixões, actuando, dão origem a um conflito dramático.

[8] IX, 1.

7 — A história de Portugal, o outro material histórico que entra na composição d'*Os Lusíadas*, é-nos narrada em três ocasiões e por três maneiras — se deixarmos de lado algumas profecias de Júpiter, no canto II, e as ameaças do Adamastor.

No canto III, expõe Vasco da Gama ao rei de Melinde a história dos reis de Portugal; no canto VII, Paulo da Gama explica ao Catual o que significam as figuras pintadas nas bandeiras das naus: heróis e feitos de armas; no canto X, Tétis profetiza os feitos da Índia. Destes três processos, o mais engenhoso é o das bandeiras. Em cada uma está pintado um episódio solto, e o poeta vê-se dispensado da tarefa ingrata de narrar uma sequência longa, de sucessos encadeados uns nos outros. Com dois ou três traços descreve sinteticamente uma pintura, em seguida outras, sucessivamente, servindo-se de um jogo de perguntas e respostas entre o Catual e Paulo da Gama. É uma invenção destinada precisamente a evitar a sequência narrativa. Mas, se observarmos de perto a profecia de Tétis, por intermédio da qual nos são apresentados os feitos da Índia, verificamos que o processo seguido é, embora muito atenuadamente, o mesmo.

Tétis apresenta-nos um a um sucessivos varões, marcando alguns feitos mais notáveis, como quem os tem presentes, e evitando também a sequência cronística. Camões marca frequentemente esta separação de quadros por meio de cortes na fluência da fala de Tétis e introduz de vez em quando os quadros novos por meio de um «cantava a bela deusa» ou frase de sentido idêntico. Vejam-se as estâncias 10, 11, 12, 22, 39, 45 e

50 do canto x. A própria fala da deusa marca, por vezes, como que um recomeço depois de uma pausa:

Mas eis outro — cantava — intitulado
Vem com nome Real e traz consigo
O filho [...][9]

Mas oh! que luz tamanha abrir sinto
(Dizia a Ninfa e a voz alevantava)
Lá no mar de Melinde, em sangue tinto

... ...
Esta luz é do fogo e das luzentes
Armas com que Albuquerque irá amansando
De Ormuz os Pérseos, por seu mal valentes[10]

Diferentemente das bandeiras pintadas, estes quadros são dinâmicos, cinemáticos, mas são também sucessivos:

Mas prosseguindo a Ninfa o longo canto,
De Soares cantava, que as bandeiras
Faria tremular e pôr espanto[11]

E, por vezes, esta profecia é-nos sugerida como uma visão que a Ninfa teria diante dos olhos. Para esse efeito, é empregado o indicativo *eis*, seguido do presente:

Eis já sobre ela torna e vai rompendo[12]

e há referências da Ninfa à sua própria visão:

Que gloriosas palmas tecer vejo,
Com que Vitória a fronte lhe coroa[13]

---

[9] x, 26.
[10] x, 39 e 40.
[11] x, 50.
[12] x, 43.
[13] x, 42.

Episódios soltos, desligados, sem uma personagem central, sem uma trama comum, artificiosa, e sabiamente expostos de maneira a evitar uma sequência narrativa — eis no que me parece consistir o processo de relatar a história de Portugal tal como a ouvimos da boca de Paulo da Gama e da deusa Tétis.

Falta-nos considerar a narrativa de Vasco da Gama ao rei de Melinde. Formalmente, ela aparece-nos como uma sequência. É a história dos reis de Portugal, desde D. Henrique conde a D. Manuel I. Encontramos aqui, de um lado, uma série de retratos de reis, por vezes rapidamente caracterizados (*o brando, remisso e sem cuidado algum Fernando*, estância 138), de outro lado, uma série de episódios expostos com grande desenvolvimento — a morte de Inês de Castro, a batalha de Aljubarrota, a batalha do Salado. Com D. João II, abre-se o prólogo da viagem à Índia, e D. Afonso Henriques é objecto de uma narrativa especialmente longa. A sequência narrativa é meramente formal: os episódios, como o de Inês de Castro, tomam um desenvolvimento perfeitamente autónomo, os retratos dos reis são sucessivos, como legendas de pinturas.

Mas o maior ou menor desenvolvimento atribuído a este ou àquele reinado, a tal ou tal episódio, obedece a uma construção de conjunto que vou tentar observar de mais perto. Notarei desde já que este equilíbrio depende, em parte, de uma das ideias directrizes d'*Os Lusíadas*, a que me referirei noutro capítulo — a interpretação da história de Portugal como uma cruzada contra os Mouros — (é essa também a ideia de João de Barros no resumo da história de Portugal apresentado no livro IV da *Crónica do Imperador Clarimundo* e no capítulo 1.º do livro 1.º da 1.ª *Década*). Este critério interpretativo explica possivelmente a importância atribuída ao reinado de D. Afonso Henriques, o rei a quem Cristo teria aparecido e cujas armas simbolizariam as quinas, à batalha do Salado e a D. Afonso V. Deve notar-se ainda o carácter biográfico e francamente narrativo com que o poeta trata o reinado de D. Afonso Henriques. Dir-se-ia que é uma pequena crónica de um herói, mais que de

um reinado. O seu fecho emparelha-o com heróis menos ilustres, mas a que Camões ligou uma especial importância:

Os altos promontórios o choraram,
... ...
Que sempre no seu Reino chamarão:
Afonso! Afonso!, os ecos; mas em vão[14]

tal como as ninfas do Mondego chorarão Inês.

8 — O episódio mais desenvolvido nesta narrativa da história de Portugal é a batalha de Aljubarrota. Procurando as fontes de Camões neste episódio, o Dr. José Maria Rodrigues mostrou[15] que, a não ser em aspectos pouco significativos, a narrativa de Camões não coincide muito com a de Fernão Lopes, sua fonte histórica. Precisamente aquilo que a batalha tem de mais particular é o que falta n'*Os Lusíadas:* por exemplo, a táctica seguida pelos Portugueses e a falta de ordenação com que os Castelhanos atacaram a nossa primeira linha, ou a circunstância de o ataque ser iniciado pelos Castelhanos e esperado a pé firme pelos Portugueses, etc., etc. A estas características bem especificantes, Camões substitui lugares-comuns que se aplicam a qualquer batalha sem circunstanciação de tempo ou de lugar, ou, melhor, a uma certa batalha-tipo de que os modelos se encontram em qualquer epopeia. De modo que Camões é aqui muito mais fiel às fontes literárias que às fontes históricas; seguiu muito mais Virgílio ou Homero que Fernão Lopes. Logo de começo, como é do estilo, enumeram-se as regiões e gentes representadas na multidão de inimigos do que se vai congregando para vir atacar o exército português: é muito típica esta enumeração d'*A Ilíada* (e da *Chanson de Roland*). Depois é o discurso de Nun'Álvares, a preparação das gentes do reino. Aqui não há localização: não se sabe onde é pronunciado o

[14] III, 84.
[15] *Fontes dos Lusíadas*, pp. 313 a 347.

discurso de Nun'Álvares, nem onde é que se alimpam as armas e se provam os peitos que a ferrugem da paz tinha gastado. O teatro de uma e outra coisa é todo o reino. O pequeno exército português, neste estilo amplificador, deixa de ser uma tropa improvisada e sem brilho, como Fernão Lopes nos faz crer, e é apresentado com o «toda esta lustrosa companhia»:

Estavam pelos muros, temerosas
E de um alegre medo quase frias,
Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas[16]

Pelos muros de Abrantes, dizem-nos os comentadores. Mas não se percebe porque é que pelos muros de Abrantes haviam de estar as mães, irmãs, damas e esposas de todo o reino armado. A fonte deste passo é Virgílio, literária e não histórica, e não me parece verosímil interpretá-lo historicamente. As mães que estão pelos muros são as mesmas que «ao peito os filhinhos apertaram» quando ouviram o som da trombeta castelhana, que soa da Galiza ao Guadiana e faz duvidar o Tejo. Estremece o reino inteiro e todas as suas mulheres, que rezam pelos muros das cidades. Também a estrofe em que é descrito o sinal da trombeta castelhana tem fontes literárias indicadas pelo Dr. José Maria Rodrigues: certos textos de Virgílio e de Ariosto. Camões aproveita-as num certo sentido: a amplificação dos limites da batalha e da sua repercussão. Depois, ainda, são os Portugueses que vão procurar os Castelhanos — ao contrário do que refere o cronista, talvez porque isso estivesse mais dentro do estilo épico. Quanto à própria narrativa da batalha, seria fácil encontrar lá *clichés* homéricos e virgilianos. Não há nela estratégia ou táctica, mas combates individuais como os travavam Aquiles ou Heitor. E há golpes soberbos, como

Isto disse o magnânimo guerreiro
E, sopesando a lança quatro vezes,

[16] IV, 26.

Com força tira; e deste único tiro
Muitos lançaram o último suspiro[17];

que é nítida reminiscência literária (há muitos tiros destes n'*A Ilíada* e n'*A Eneida*).

No conjunto da história de Portugal, tal como a narram *Os Lusíadas*, Aljubarrota é a batalha, elemento estrutural das epopeias. Há outros episódios de guerra, mas narrados em traços sintéticos e panorâmicos, sem a especificação de feitos individuais, discursos de chefes, ataques e contra-ataques que encontramos neste. São como prelúdios desta batalha em que os feitos de guerra atingem o máximo de intensidade. E esta é também a batalha nacional por excelência, cujos limites não são meramente locais, mas vão do monte Artabro ao Guadiana.

9 — No reinado de D. Afonso IV salientam-se dois episódios que interessava a Camões desenvolver: a batalha do Salado, pelo seu significado histórico (na linha Ourique-conquistas africanas), e a morte de Inês de Castro. Já veremos porquê.

A narrativa da batalha do Salado é tecnicamente diferente da de Aljubarrota e idêntica à de Ourique. Há uma insistência no relato dos preparativos e antecedentes — para sublinhar a importância do acontecimento, ao que me parece —, a apresentação sintética, como que de alto, do fragor e do sangue da batalha: membros soltos, cavalos sem dono, etc., e desfecho rápido. Mas este episódio é ampliado pela intervenção da «formosíssima Maria», que vem pedir ao pai ajuda na guerra. É uma intervenção feminina que vem suavizar a monótona aspereza dos feitos de guerra e dos heróis másculos. Camões não perde ocasião de inserir, agarrando-a pelos cabelos, esta personagem preciosa, e ele próprio confessa, indirectamente, que a sua

[17] IV, 38.

heroína vem fazer o papel de outras em epopeias que lhe servem de modelo:

Não de outra sorte a tímida Maria
Falando está que a triste Vénus, quando
A Júpiter, seu pai, favor pedia
Para Eneias, seu filho, navegando[18].

Mas era sobretudo na história dos amores de Pedro e Inês, tão encarecidos pelos escritores, que Camões podia encontrar o motivo para um grande episódio lírico-dramático. Se na entrevista da «tímida Maria» com o poderoso e velho pai viu uma réplica à entrevista de Júpiter e Vénus, aqui podia encontrar a réplica a certos temas d'*A Ilíada* e d'*A Odisseia* — a despedida de Heitor e Andrómaca ou os amores de Dido, para indicar exemplos. Camões exagerou as proporções do acontecimento e deu-lhe no equilíbrio d'*Os Lusíadas* um lugar equivalente ao da batalha de Aljubarrota, da tempestade no Índico, do Adamastor.

10 — Verificamos desta maneira que, por um lado, Camões se serve do processo dos quadros sucessivos e sem sequência — bandeiras ou visões — para nos relatar alguns feitos da história de Portugal, e que, por outro lado, ele nos apresenta a sequência dos reis como uma série de legendas de retratos e de episódios autónomos, pondo em relevo duas ou três imagens: Afonso Henriques, Inês de Castro, Aljubarrota.

Ora, desta história nacional relatada por Vasco da Gama aproveitou Camões dois episódios, a que deu um tratamento especial e que transformou de acontecimentos localizáveis ou acidentais em casos nacionais ou simplesmente humanos: o recontro em Aljubarrota, que ele localiza entre o Artabro e o Guadiana, e os amores desgraçados de Pedro e Inês, isto é, a batalha e a paixão. De modo tal que o equilíbrio d'*Os Lusíadas*, deixando agora de parte a mitologia e considerando unicamente

[18] III, 106.

o seu plano histórico, assenta nestes três pilares: morte de Inês de Castro, no reinado de D. Afonso IV, batalha de Aljubarrota, no reinado de D. João I, tempestade no Índico, no reinado de D. Manuel I.

A tempestade salta imediatamente antes de os Portugueses chegarem à vista da Índia. É a última das provações e precede a bonança definitiva. Ulisses já conhecia esta experiência das tormentas quase à vista de porto amigo de quando Neptuno o perseguiu diante da hospitaleira ilha dos Feácios. Ora, sem a tempestade, um poema sobre uma viagem marítima é incompreensível. A viagem do Gama, se isto lhe faltasse, seria uma viagem sem história. E por isso mesmo Camões realçou a importância desta tempestade na economia da viagem: deslocou-a para o momento culminante que precede a chegada à Índia e, para isso, teve de alterar conscientemente o relato dos cronistas, que dão a travessia do golfo Índico como excepcionalmente favorável e tranquila. Quanto à batalha, vimos como ela é amplificada e alterada: o campo de Tróia é Portugal inteiro, os guerreiros lutam fantasticamente, as mulheres como que assistem por detrás dos muros das cidades e os exércitos são imponentes e luzidos. Sem esta batalha, haveria no poema combates a menos e poucas oportunidades para feitos guerreiros, já que as escaramuças de Quíloa e Mombaça são proezas insignificantes. E Camões dificilmente conceberia uma epopeia sem guerra. Inês de Castro, por sua vez, é a única mulher que representa um papel relativamente importante no conjunto desta história. O Gama, como compete à sua compostura, não tem outros amores senão os de Tétis, que o faz sentar a seu lado à cabeceira da mesa do banquete. Camões não pôde, ou não soube, atribuir aos protagonistas da viagem uma história sentimental que humanizasse o seu poema, e foi buscá-la fora. Aproveitou Inês de Castro, elevando-a às proporções de personagem nacional.

Ora, estes três episódios, colocados em épocas diferentes, referentes a personagens diferentes, inseridos em acções diferentes, não convergem, evidentemente, para uma unidade de acção ou para um desenlace único. Só a tempestade se refere à

viagem do Gama, porque tanto Inês de Castro como Aljubarrota são estampas cada uma em sua moldura, fazendo simetria. Não é a sorte dos navegantes que se decide em Aljubarrota, nem os protagonistas da viagem têm a sua vida comprometida pelas despedidas de Inês. São histórias que o facundo Gama conta ao rei de Melinde.

Falta uma unidade orgânica a ligar estas cenas, como a que liga, por exemplo, as despedidas de Andrómaca às batalhas que se jogam diante de Tróia. As despedidas ou as batalhas são episódios do vasto drama em que Heitor, Aquiles, Agamémnon, etc., são protagonistas e de que *A Ilíada* é a história; têm forçosamente de se referir às mesmas personagens e fazer uma unidade de acção. O que Heitor compromete na luta e arrisca na batalha, o que representava para ele a vida e o que lhe vem interromper a morte fica bem expresso no episódio da sua despedida da mulher e do filho. A luta tornou-se mais apaixonada e o drama mais intenso. Quanto à batalha, é a própria crise decorrendo, da qual depende a sorte de Heitor e tudo o que havia na sua vida.

Mas n'*Os Lusíadas* a remota Inês de Castro fica imobilizada na história com o seu gesto para servir de tema a um Gama que está por nascer. E a guerra é a antiga batalha de Aljubarrota, de que o Gama só ouviu falar. É evidente que com estes materiais Camões só pôde construir um equilíbrio arquitectónico. Foi buscar os materiais onde era possível encontrá-los, porque na viagem do Gama não os achou; mas a ligação deles é puramente exterior, e não saída da própria necessidade do tema. A viagem do Gama não pede Inês de Castro nem a batalha de Aljubarrota pela necessidade do seu próprio desenvolvimento. Camões construiu um conjunto harmonioso de linhas, um equilíbrio de volumes, obedecendo a uma lei de simetria e de economia de massas. Desta maneira, a articulação orgânica das várias peças do conjunto torna-se o problema sem interesse e, em vez de uma acção convergente, obtém-se uma série de quadros dispostos em certa ordem.

A construção artística d'*Os Lusíadas* não é, portanto, completamente satisfeita pela acção da viagem que lhe serve de

objecto. Nem os protagonistas dessa acção, nem o desenvolvimento dela foram suficientes a Camões. Teve de ir buscar outros materiais, outras personagens, outras acções perfeitamente extrínsecas à acção principal, e colocá-los a par destes, equilibrando-os com esta. *Os Lusíadas* são uma obra construída com materiais heterogéneos. São uma reunião de episódios sabiamente sobrepostos, com uma unidade meramente geométrica.

Mas como é que Camões juntou estas coisas sem relação entre si, estes membros disjuntos? De que artifício se serviu ele para os organizar num conjunto? Que figura inventou para os dispor? Porque é evidente que não bastava pô-los lado a lado para obter a acção de conjunto para o seu poema. Era preciso que houvesse, pelo menos formalmente, uma acção una. Julgo que é este o momento para observar um outro material que entra na confecção d'*Os Lusíadas:* a comédia dos deuses.

11 — Na comédia dos deuses interessa-nos determinar agora duas características. A primeira é que ela tem uma acção com princípio, meio e fim e se desenvolve segundo os seus próprios recursos, independentemente de qualquer interferência ou intervenção de um meio estranho, como um mundo fechado.

Os deuses estão divididos quanto à sorte dos navegantes. Em concílio, decide-se ajudá-los e levá-los a bom porto, mas Baco pretende, recorrendo a ardis batoteiros, levar a sua por diante: serve-se de vários disfarces para intervir na acção humana, ou tenta convencer, chorando, os deuses marítimos a desobedecer às decisões de Júpiter. Mas Vénus está vigilante e mobiliza as suas habilidades e influências para desmanchar os ardis de Baco — de tal maneira que estes não chegam a dar resultado. Afinal Baco é vencido porque Vénus sabe mexer melhor os cordelinhos e conduzir a intriga quer junto do Padre Omnipotente, quer junto dos deuses menores. E, como desfecho, Vénus prepara uma festa aos seus protegidos.

Neste enredo só os deuses interessam: os seus caprichos ou interesses são os motores únicos da acção e só encontram limitações nos caprichos ou interesses dos outros deuses. Não há,

por exemplo, a mais pequena limitação imposta pelos próprios homens que os deuses protegem. A intriga do Olimpo explica-se por si própria. Não é o Gama quem balda os enredos de Baco, mas sim Vénus.

Ora, esta acção com princípio, meio e fim, encerrada nos seus próprios limites, é a única acção do poema. Fora dela, há n'*Os Lusíadas* episódios soltos: anedotas, como a de Veloso, histórias, como a dos Doze de Inglaterra, narrativas, como a tentativa de prisão do Gama em Calecute, quadros históricos, mas não há uma acção de conjunto. Se não fosse a comédia dos deuses, o poema não seria mais que uma miscelânea de assuntos variados: geográficos, históricos, cavalheirescos, líricos, etc.

Parece-me coisa evidente que uma das funções desta comédia dos deuses é dar uma unidade dramática, ou de acção, a *Os Lusíadas,* salvando-os de serem uma mera sequência rimada de sucessos sem sentido de conjunto. Consideremos alguns exemplos.

O Gama passou em Mombaça, julgou haver lá cristãos e, fiando-se nos Mouros, deixa-os entrar na nau e levanta âncora, levando-os a bordo; mas um vento desfavorável obriga-o a lançar ferro, e os Mouros, julgando descoberta a cilada que preparavam, fogem, salvando-se como podem. Este episódio é integrado numa unidade de intriga. Como? Baco, que pretende salvar os seus poderios e honras no Oriente, inimigo dos Portugueses, desce à Terra disfarçando-se de sacerdote cristão, para os desacautelar. Mas Vénus, que os protege desde o concílio, intervém com as Nereidas, encostando o peito à quilha das naus e detendo-as milagrosamente. Assim, integrado na intriga dos deuses, fica este episódio inserido numa acção de conjunto. Outro exemplo é a tempestade no golfo Índico: não é um mero percalço da sequência da viagem, é mais um caso das intrigas e da perseguição teimosa de Baco, que não desarma. Ele desceu ao palácio de Neptuno, chorou, rogou, e o deus, convencido, mandou soltar os ventos. Mas Vénus lá está vigilante: concita as ninfas do mar. Elas conseguem acalmar as divindades dos ventos, que as namoram, servindo-se da sedução que têm sobre

eles. E a tempestade tornou-se assim um objecto de intriga, ódio e namoro, integrou-se numa unidade dramática.

12 — Assim tentou resolver Camões o problema da unidade de acção. A comédia do Olimpo constitui um quadro dentro do qual vêm cristalizar os materiais de variada natureza. Este problema da unidade de acção é solidário com o do sentido do conjunto. É por meio da mitologia que Camões exprime também o que ele julga ser o significado histórico das Navegações.

O Velho do Restelo lembra, a propósito da temeridade que, segundo ele, são as navegações marítimas, e particularmente a do Gama, o filho de Jápeto, Prometeu, que trouxe do céu o

Fogo que o mundo em armas acendeu[19]

e Ícaro, que quis caminhar no céu, Faetonte, etc. Qualquer destes quis ultrapassar os limites que os deuses puseram ao poderio e à acção dos homens. Ora, é isto mesmo que Baco pretende mostrar aos deuses marinhos, para os pôr do seu lado: depois daqueles humanos fracos e atrevidos, que já tentaram cometer o céu supremo e o mar, esta fraca geração do Luso vai devassando o reino de Neptuno e quebrando os seus estatutos, domando, além de Neptuno, Baco e todo o mundo. Temo — diz Baco

Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham deuses a ser, e nós, humanos[20].

Esta fala de Baco esclarece a intenção da história dos deuses. Os Portugueses, amadores de Vénus, conseguem domar o próprio Neptuno e os deuses do mar, e Baco, deus do Oriente. São aqueles «a quem Neptuno e Marte obedeceram». Já Jupiter tinha

[19] IV, 103.

[20] VI, 29. O Prof. Hernâni Cidade chamou a atenção para o significado deste símbolo. V. *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, pp. 269 a 271.

reconhecido, no concílio, que eles são protegidos dos «Fados Grandes», superiores aos homens e aos deuses (que Prometeu invoca contra Júpiter, já depois de vencido). E Baco lembra esta predestinação do «gram senhor e fados»

Aqui vereis, ó deuses, como ensinam
O mal também a deuses [...][21]

O Adamastor é uma das manifestações desta oposição divina aos humanos que ultrapassam os limites marcados pelas divindades,

Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados de estranho ou próprio lenho;
Pois vens ver os segredos escondidos
Da natureza e do húmido elemento,
A nenhum grande humano concedidos
De nobre ou de imortal merecimento,
Ouve os danos de mim que apercebidos
Estão a teu sobejo atrevimento[22]

13 — Camões não encontrou, como se vê, maneira de exprimir pelos próprios factores humanos e históricos da viagem do Gama aquilo que em sua opinião significava essa viagem. Recorreu, para o explicar, a uma forma de transcendentalismo, à intervenção de entidades super-humanas, de valor puramente artístico, que mexem os cordelinhos da composição da obra. Explicou os homens, vivos e conhecidos, pelos deuses, inteiramente fictícios. Não encontrou naqueles homens e na sua acção autonomia e unidade dramáticas. Esta forma de transcendentalismo, pedida não já pela explicação dos fenómenos, mas pela

[21] VI, 33.

[22] V, 41 e 42.

composição de uma obra de arte, é uma coisa singular que não tem merecido a devida atenção.

Porque é que Camões não vê nos próprios acontecimentos e personagens humanas um enredo dramático e um sentido de conjunto, e os vai procurar nos acontecimentos e personagens do Olimpo?

Se compararmos n'*Os Lusíadas* a acção dos deuses com a dos homens, encontraremos uma coisa interessante: os deuses são dotados das paixões, ódios, simpatias, enternecimentos e cóleras que nós geralmente atribuímos aos homens de carne e osso, o que torna possível entre eles um enredo dramático e um desenlace, ao passo que os homens são, ao contrário disso, hirtos vultos, agarrados ao leme da sua missão histórica, sem respiração humana, impassíveis, inaproveitáveis para uma intriga. Há raros parênteses: há, por exemplo, um Veloso, que precisamente se pode tornar simpático por não lhe faltar uma coisa desconhecida daqueles peitos de bronze dos varões assinalados, ilustres, fortes, terríveis, etc. — um pouco de medo. Mas este parêntese torna-se precisamente notado pelo contraste com o conjunto. O importante é que entre o Gama e os seus soldados — que os cronistas nos pintam fatigados, doentes, e um deles, Gaspar Correia, até mesmo revoltado — não há um drama. Também não há o drama dos navegantes em luta com o mar e as ciladas. A viagem faz-se sem hesitações, sem paixões, de acordo com o programa. Nunca o ânimo dos marinheiros ou do almirante é abalado. Júlio Verne teria encontrado nesta viagem um assunto digno dos seus heróis de ânimo atrevido que dominam as dificuldades. Camões, ao contrário, não pôs os homens à prova.

Ele não se esquece, como narrador consciencioso, de falar no escorbuto, na tromba de água, etc. Mas não tira destes casos mais que simples descrições: não lhe interessa o seu valor dramático e pessoal.

O Gama cumpre a tarefa de que foi incumbido, conduz as naus à Índia e é coroado na ilha dos Amores; o poeta apelida-o de ilustre, facundo, forte, e outros nomes. Mas nós gostaríamos de saber como é que ele se aguentou na viagem, dominou os

seus homens e a si, suportou as calmarias e se escapou das ciladas de Mombaça e Quíloa: ele — e não Vénus ou as Nereidas. Em lugar disso, vemo-lo, com a solenidade de um sacerdote ou de um embaixador, fazer invocações ao Céu e longos discursos aos reis. É ele quem se move com a impassibilidade ritual que nós atribuiríamos aos deuses, e, ao lado dele, os deuses é que são os seres volúveis, impressionáveis, levianos e incertos.

É evidente que com esta espécie de seres Camões não poderia ter tecido uma intriga. Estes homens não sentem e não agem: os seus gestos estão imobilizados para a história. Mas os deuses, criaturas apaixonadiças, intrigantes e ciumentas, que não se importam muito com o ridículo das situações e são capazes de descer a acções pouco heróicas, podiam suprir a impavidez dos homens da história. Camões serviu-se deles para o enredo do seu poema.

14 — Interessa-nos, por outro lado, investigar como é feita a articulação, n'*Os Lusíadas*, da comédia divina com a realidade histórica. Este problema foi estudado, a meu ver, muito certeiramente, no já citado ensaio *Os Lusíadas e a Viagem do Gama*, do Dr. António Salgado Júnior. Segundo a conclusão deste livro, Camões distinguiu em dois planos, que correm paralelos, o mundo dos homens e o mundo dos deuses, e só no episódio da ilha dos Amores, quando os heróis são coroados deuses pelas ninfas, estes dois planos interferem — mais exactamente no momento em que se declara que a intervenção do Olimpo tem um valor meramente alegórico.

Ora, para que evitou Camões a confusão dos dois planos? Para consertar na íntegra a realidade histórica. Ela mantém-se intacta no seu plano: não é uma fábula sonhada. Mas que é que os deuses têm então que ver com a acção d'*Os Lusíadas?* Para que são eles chamados? Que emprego se lhes dá? Camões articula, relaciona o plano dos deuses e o dos homens, recorrendo, segundo o citado autor, a três processos: umas vezes, faz os deuses disfarçarem-se de homens, de modo que são os homens da história quem intervém de maneira aparente na acção. De outras vezes, sucede uma coisa muito curiosa: os deuses inter-

vêm, como quando, por exemplo, Vénus e as Nereidas, em Mombaça, encostam o peito às quilhas das naus — e os homens atribuem essa intervenção ao Deus cristão, salvando assim a verosimilhança histórica. Vénus, suponhamos, acalmou a tempestade, e o Gama agradeceu ao Redentor. Este *quiproquo* permite a existência paralela da mitologia e da história. Um terceiro processo consiste em dar uma preparação realista ao surgimento do mito. Exemplificando: o Adamastor vem numa nuvem carregada e desfaz-se em choro quando ela se desprende em chuva — confunde-se assim com um fenómeno meteorológico. Outro exemplo: o Indo e o Ganges aproveitam-se do sono de D. Manuel para lhe aparecerem em forma de sonho. Pelo mesmo processo (mas recorrendo também ao *quiproquo*), Vénus intervém para acalmar a tempestade sob a forma de estrela Vénus, que os marinheiros julgam portadora de bonança.

Ora, qualquer destes processos me parece, no fundo, redutível a um único. Trata-se, em última análise, de um processo estilístico que consiste em exprimir por imagens convencionais uma realidade a que essas imagens não correspondem já. Suponhamos que Camões quer dizer isto: *Fez-se noite e há Lua.* A esta maneira de dizer parece-lhe preferível, por qualquer razão, uma outra. Esta, por exemplo:

Nisto Febo nas águas encerrou,
Co carro de cristal, o claro dia,
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo mundo, enquanto repousasse[23]

Outro caso: os Portugueses passaram o equador e observaram o poente das Ursas, movimento astronómico novo para eles. Camões diz isto recorrendo à seguinte frase:

Vimos as Ursas, a pesar de Juno,
Banharem-se nas águas de Neptuno[24].

[23] I, 56.
[24] I, 15.

Estes versos referem-se a certo caso conhecido da vida dos deuses.

Nos exemplos citados exprime-se um facto qualquer, o anoitecer, suponhamos, que pode perfeitamente ser indiferente, por meio de uma linguagem mitológica. Em vez de chamar Sol ao Sol, Camões chama-lhe Febo, de quem a Lua é irmã. Nós também dizemos «pôs-se o Sol», ou, mais poeticamente, «morreu o Sol», o que, afinal, é também mitologia, porque tratamos o Sol como um ser animado que morre, ou que se põe. Nós dizemos isto sem que realmente estejamos convencidos de que de facto o Sol «morre». Não modificamos a nossa ideia do facto por causa da linguagem que utilizamos para o exprimir. Ora, no fundo, acontece a Camões o mesmo que a nós: exprime-se mitologicamente, sem que a mitologia interfira de qualquer maneira nos factos expressos. A mitologia, repito, é uma maneira de dizer, é um estilo. É Tétis quem o diz:

[...] porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno [...]
... ...
Só para fazer versos deleitosos
Servimos [...][25]

Simplesmente, acontece que Camões valoriza este estilo, aproveita o que ele tem de imaginoso e de personificante, desenvolve-o e cultiva-o. Ao passo que nós não atentamos no conteúdo mitológico de frases como «nasceu a Lua». Camões tira desse conteúdo as consequências estilísticas de que ele é suceptível e constrói um quadro com figuras e movimento: Febo, conduzindo o carro de cristal, encerra-o nas águas e encarrega a irmã de vir ela alumiar o mundo enquanto ele repousa. Cria-se desta maneira um mundo próprio do estilo, uma ficção independente, que, note-se bem, em nada interfere com o mundo dos factos que esse estilo simboliza. O mar converte-se num

[25] X, 82.

deus irritável, chama-se Neptuno; os ventos, indivíduos chamados Euro, Noto, Bóreas, Austro, têm namoradas; a guerra chama-se Marte e é amada de Vénus, e os Portugueses tornam-se, neste estilo, aqueles «a quem Neptuno e Marte obedeceram», o que é uma maneira de dizer que venceram as dificuldades da navegação marítima e são invencíveis na guerra.

Suponhamos este estilo aplicado não já em frases simples como as citadas, mas em conjuntos mais amplos, em descrições ou narrativas: seja a descrição da tempestade no canto VI, estâncias 76 a 79. As ondas levantam-se com violência: são «as ondas de Neptuno furibundo»; os ventos sopram: «Noto, Euro, Bóreas, Àquilo, queriam derribar a máquina do mundo»; as aves marinhas estão inquietas e piam: são «as alcióneas aves» que «triste canto levantaram» lembrando-se de certo desastre passado da sua vida; faíscam raios: é o «grão ferreiro sórdido» quem os fabrica; há relâmpagos: «o grão tonante» os arremessava. A linguagem mitológica desenvolve-se segundo o seu próprio plano, desenrolando os seus mitos e personificações e permitindo a construção de um quadro movimentado que nada tem que ver com os próprios factos que essa linguagem exprime. Vai-se mais longe ainda: desde que o mar se chama Neptuno e desde que a tempéstade marítima é Neptuno encolerizado, é preciso encontrar uma explicação anímica e psicológica para esta cólera: a ficção estilística, uma vez criada, segue a sua lógica. A causa da cólera de Neptuno é a intervenção de Baco. A descida de Baco aos mares é, afinal, o desenvolvimento da ficção implícita na linguagem mitológica de que se serve Camões.

Ampliado, este estilo inclui a construção inteira da ficção mitológica d'*Os Lusíadas:* os Portugueses são amorosos e audazes, ou, no estilo em questão, protegidos de Vénus e de Marte; dominam as dificuldades da navegação marítima, isto é, a oposição de Neptuno e das divindades menores, e vão dominar a resistência que se opõe à sua influência no Oriente, ou seja Baco, que os persegue. Assim está tecida a ficção. No final, Vasco da Gama — futuro conde-almirante — casa com Tétis, deusa do mar, e os seus homens com as ninfas do mesmo mar, ou (para

exprimir a mesma coisa noutro estilo) entram na imortalidade da glória (correspondente à imortalidade do Olimpo). Tudo uma maneira indirecta de dizer as coisas, uma ficção de estilo, explica, pela boca de Tétis, o próprio autor:

Só para fazer versos deleitosos
Servimos [...]

Isto explica o paralelismo meticuloso, a não interferência dos dois planos, o mitológico e o histórico. Eles não podem interferir precisamente porque um é a expressão indirecta do outro. A mitologia é, em Camões, a transposição estilística da realidade histórica.

Porque Camões fugiu quanto pôde à expressão directa desta realidade histórica. Quando a experimentou, arrastou-se na crónica rimada, como se vê, ao que me parece, na narrativa, no canto IX, das ciladas armadas ao Gama pelo Catual; aí o estilo é directo, prosaico, e a narrativa segue o seu curso sem jogo ou sem drama. Caímos no chamado «prosaísmo», que, no fundo, é, aqui, a ausência da ficção estilística, noutros termos, a ausência do jogo e desenvolvimento dos mitos de que é feita a linguagem. Fugindo para este jogo, substituindo-o ao movimento e acção das personagens históricas, Camões parece desinteressar-se da realidade histórica e do próprio objecto do seu poema. Esquece-se, na comédia dos deuses, do próprio Gama e dos seus companheiros. A acção histórica d'*Os Lusíadas* parece em si mesma desprovida de interesse poético para Camões.

Desta transposição do plano histórico para o plano mitológico, é um exemplo curioso a maneira como se exprime o próprio heroísmo do Gama. Ele é a personagem central da viagem à Índia. Deveria ser o herói por excelência, o tema querido da pena do Poeta, o agente das proezas, o ânimo cuja astúcia ou cuja força fossem, como o de Ulisses ou o de Carlos Magno, objecto de longas narrativas. Ora, verifica-se que, de facto, Camões faz dele o herói do seu poema, mas exprime esse heroísmo de maneira inesperada. Não nos põe um Gama de pé,

em acção, de ânimo invencível ou ardiloso. Faz o contrário do autor d'*A Odisseia,* da *Chanson* ou do *Cid* — não são as próprias acções do Gama que só por si o tornam digno de memória, mas uma circunstância muito especial: é que Vénus conduziu-o à ilha dos Amores e fê-lo casar com Tétis. O Gama tornou-se assim o marido de uma deusa, uma espécie de deus consorte. Subiu ao Olimpo, é um dos imortais, entrou na glória eterna, porque — Camões o diz para nos não deixar dúvida alguma — é de saber que os heróis e os deuses não são mais que homens como os outros que os antigos quiseram premiar fantasiando-os no Olimpo[26]. De modo que o heroísmo do Gama é expresso de uma maneira muito diferente do de Roland, por exemplo — este por causa dos golpes que a gente lhe vê dar, no ânimo indomável com que a gente o vê bater-se, aquele porque Tétis casa com ele. Encontramos aqui em flagrante um caso de transposição mitológica de uma realidade histórica: não é esta que o Poeta valoriza, mas aquela. Não se exprime directamente o heroísmo do Gama, mas indirectamente, por meio de uma ficção olímpica. O Gama não vive pelas suas acções, mas pelo estilo em que Camões pretendeu imortalizá-lo.

15 — Parece-me que desta maneira fica determinada com suficiente nitidez a função da ficção mitológica na estrutura d'*Os Lusíadas.* Por um lado, é essa ficção que constitui a unidade de acção da obra, que faz dela um todo artístico. Por outro lado, essa ficção não é subsidiária do plano histórico, da narrativa dos feitos dos Portugueses ou da viagem do Gama, mas independente dela, e desenvolve-se segundo os seus próprios recursos, explica-se pela sua própria lógica. Criam-se desta maneira duas ordens de acontecimentos — a dos acontecimentos históricos e a dos acontecimentos mitológicos —, e destas só uma se pode considerar independente em relação à outra, isto é, só uma não precisa da outra para se pôr em movimento: a mitologia. Porque o plano dos acontecimentos históricos, sem

[26] IX, 90 e 93.

unidade e autonomia, só se organiza vertebrando-se dentro do esquema da comédia dos deuses. A viagem do Gama é o pomo de discórdia no Olimpo. Serve para Vénus exercitar os seus caprichos e a sua habilidade e para os deuses em geral intrigarem dentro daquela divina liberdade de movimentos que só eles conhecem. O mundo olímpico é o mundo da fantasia e do capricho sem limites, da graça solta dos movimentos, da força e da harmonia com que as paixões se libertam. Para o artista é o campo do livre jogo da arte e da pureza das formas. Ora, Camões tomou o plano histórico que servia de tema a *Os Lusíadas* como mero pretexto para construir uma ficção em que desse saída a esse mundo de formas puras e livres. Se me foi dado compreender o móbil secreto inconsciente d'*Os Lusíadas,* o plano histórico é o subsidiário, o plano olímpico o realmente importante. O plano histórico é o pretexto do plano olímpico. Camões tinha, como Gôngora (de quem é um dos precursores), a obsessão de um mundo em que a forma explica a forma — o mundo, digamos, puramente formal da arte.

16 — A breve análise que acabámos de fazer mostra-nos a posição de Camões diante do problema da factura do seu poema e diante da matéria épica que tomou para assunto dele.

O Gama e a sua viagem não parecem a Camões suficientemente cheios de interesse dramático e humano para encherem por si sós toda a obra. É preciso recorrer a todo o seu talento de encenador e arquitecto para construir um poema a pretexto dessa viagem e dessa personagem. Aliás, a referida personagem é admitida com certo favor às honras de herói de epopeia, e Camões entende mesmo que ela tem muito que agradecer:

Às Musas agradeça o nosso Gama
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, nome e fama
De toda a ilustre e bélica fadiga;
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,

Caliope não tem por tão amiga
Nem as filhas do Tejo [...][27]

Apesar disso, Camões escolheu-o, à falta de melhor. Com efeito, outros candidatos à epopeia apontados nesta época tinham menos títulos para isso. São vários esses candidatos por quem os poetas que falam da epopeia dividem a sua atenção. D. Duarte, filho de D. Manuel, foi um deles, patrocinado por António Ferreira e Caminha. Outros: D. Sebastião, antes da expedição à África; os esposos Farnésio; os heróis de Diu, assunto do poema de Jerónimo Corte Real; D. Henrique, cardeal-rei; D. João de Áustria, herói da batalha de Lepanto — assunto também de dois poemas, um do citado Corte Real, o outro de Pedro da Costa Perestrelo. Enfim, o próprio Manuel de Sousa Sepúlveda, naufragado em terra de Cafres, mereceu as honras de um poema épico, também de Corte Real[28]. Ora, estas personagens deviam a candidatura à poesia épica ou ao facto de serem personagens socialmente consideráveis, mecenas em perspectiva — é o caso de D. Duarte, de D. Sebastião, dos Farnésio —, ou ao de desempenharem um papel histórico considerado especialmente importante — é o caso de D. João de Áustria. Excepções a esta regra são os heróis da defesa de Diu, feito que teve grande retumbância, e o naufrágio de Sepúlveda. Ora, àquelas personagens, importantes pela jerarquia ou pelo papel histórico, atribuía-se um valor principalmente representativo. Valiam mais pela função que pela pessoa. Faltava-lhes o interesse biográfico, anedótico, pitoresco, lendário — humano, numa palavra — que pudesse fazer delas protagonistas de uma acção humana. Quanto ao longínquo cerco de Diu, sucedido numa remota ilha, era um episódio periférico, acidental, em relação ao núcleo do que se pensava dever ser o assunto de uma epopeia — ou o descobrimento da Índia ou a luta contra o Turco. O mesmo acontece com o naufrágio de Sepúlveda, que precisamente ofe-

[27] V, 99.

[28] V., sobre este assunto, Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*

recia o que faltava a outros temas: um drama em que a desgraça torna humanas as criaturas, em que os protagonistas são tocados naquilo que é íntimo nos homens — a vida familiar, o amor da mulher e dos filhos posto à prova. Era possível fazer disto uma *Odisseia* de desfecho trágico. Mas, além de se tratar de um acidente sem grande significação, dá-se ainda o caso de ser um acidente triste, que não servia para exaltar os triunfos daqueles a quem Neptuno e Marte obedeceram. Camões tirou dele o partido que era possível: considerou-o uma vingança das velhas divindades, impotentes para impedir a marcha dos Portugueses.

Não havia, portanto, um tema imposto ao Poeta por um mundo lendário preexistente. Cada poeta falou de sua coisa e teve os seus candidatos a herói, dos quais não ficou na tradição qualquer vestígio. Camões decidiu-se por um tema que não tinha especial popularidade entre os poetas, mas no qual concorriam algumas circunstâncias. A viagem do Gama é o feito mais espectaculoso da nossa política de expansão: é o termo de uma longa série de esforços e de viagens e é a obtenção do contacto com o desejado comércio das Índias. É o momento solene do encontro do Ocidente com o Oriente. É, portanto, para o espectador, o episódio central da expansão, em relação ao qual os outros episódios são antecedentes ou consequentes. Em torno deste episódio, com relativa facilidade se podem evocar os variados feitos e acontecimentos que o precedem e se lhe seguem. E, por outro lado, a viagem marítima era um tema de que Camões encontrava exemplo e modelo nas epopeias da Antiguidade.

Eis porque o Gama é, afinal, o escolhido das Musas, a quem deve a celebridade. O Gama é uma personagem grave, sem relevo anedótico. Nada se conta da sua vida familiar ou dos seus amores, dos seus fracassos e dos seus ditos. Não nos ficou dele uma frase célebre (ao contrário do que, por exemplo, sucedeu com Albuquerque). O certo é, todavia, que esta viagem à Índia que ele comandou não tem comparação com os fabulosos trabalhos de Ulisses e Eneias, que, mesmo assim, não foram mais que

fabulosos — di-lo João de Barros[29]. O que há de mais espantoso nesta viagem, segundo este parece pensar, é ter-se realmente efectuado. O próprio Gama o diz ao rei de Melinde:

> *[...] por muito e por muito que se afinem*
> *Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,*
> *A verdade que eu conto, nua e pura,*
> *Vence toda a grandíloqua escritura!*[30]

E é uma das banalidades de Camões n'*Os Lusíadas* a oposição constante das façanhas verdadeiras do seu poema às fantásticas, fingidas e mentirosas dos poemas dos outros.

Camões encontrava uma matéria histórica perfeitamente determinada e fixada nas crónicas. Conhecia as proporções verosímeis dos acontecimentos de que se ia ocupar. Estava naturalmente limitado por essa matéria histórica, que ele conhecia através de fontes escritas — Barros e Castanheda, como está provado[31]. Precisamente na verdade registada e autenticada da acção que tomou por tema e no seu carácter croniqueiro é que estava o grande escolho da composição da epopeia. Vimos como Camões procurou resolver o problema que se lhe punha.

Em primeiro lugar, conservou quase íntegra a realidade histórica, alterando apenas, na viagem do Gama, a ordem, mas não a substância, dos acontecimentos. Conservou-lhe o carácter croniqueiro e não tentou sequer dramatizá-la. E à margem deste mundo histórico, de proporções verosímeis, criou um outro mundo, completamente fictício, sem interferência no mundo histórico, mas paralelo a ele, como observou o Dr. Salgado Júnior. Quer dizer: é a própria veracidade do mundo histórico que leva à criação do mundo olímpico. Há um mundo, bem determinado, da realidade, e outro, igualmente determinado, da fantasia. E isto acontece precisamente porque a viagem do Gama, que serve de tema a *Os Lusíadas*, não é um tema lendário

[29] *Décadas*, vol. I, liv. IV, cap. IX.
[30] V, 89.
[31] *Fontes dos Lusíadas*, J. M. Rodrigues.

trabalhado pelo sentimento dramático colectivo, mas um acontecimento que Camões vai buscar aos textos dos historiadores para versificar com o escrúpulo com que se trata uma verdade histórica autenticada. O mundo lendário é função do mundo histórico: um explica, delimita e determina o outro.

E por este processo foi possível a Camões referir-nos o heroísmo do Gama sem alterar as proporções do mesmo Gama e dos seus homens. Os heróis, seres míticos, são, nos poemas homéricos, parentes ou familiares dos deuses. Virgílio, que recolhe os restos do «festim de Homero», supõe Eneias filho de Vénus. Era impossível tratar desta maneira o Gama, natural de Sines, súbdito, como o Poeta, do rei de Portugal. Que faz Camões? Prolonga a ficção estilística dos deuses e fá-la encontrar-se com o plano da acção histórica: a ilha dos Amores aparece no caminho do regresso e os nautas possuem as ninfas, cuja rainha, Tétis, é reservada ao Gama. Mas neste momento o mundo mitológico dissipa-se e verifica-se que os deuses foram uma ilusão. O poema parou aqui, no momento em que acabou este jogo de ficção e realidade.

Por outro lado, Camões serviu-se do Gama como de um instrumento, um recurso, para a composição d'*Os Lusíadas*. Dir-se-ia que é o Gama que está ao serviço da composição do poema, e não o poema ao serviço da glória do Gama. Camões serviu-se do Gama para expor a parte mais importante da história de Portugal: fê-lo uma espécie de dobradiça a articular dois membros da mesma composição. O Gama tem muito que agradecer às musas, mas é certo que também teve bom trabalho a servir essas musas, que, sem ele, se teriam visto em dificuldades para resolver um problema bem difícil. O Gama que elas pretendem tomar como assunto não passa de um pretexto. Outras personagens servem ao mesmo intento: Paulo, irmão do Gama, e Tétis.

Chamo a atenção para este ponto — que o Gama é um dos recursos da composição d'*Os Lusíadas* e está subordinado a essa composição, que lhe é transcendente. As cidades que Roland tomou e as batalhas em que entrou a sua espada, evocadas por ele à hora da morte, servem para definir o herói e estão dentro dele.

Convergem para a intensificação da sua personalidade. Mas a história de Portugal que o Gama narra reduz o narrador a um papel secundário, de mero intérprete, aniquilando-o. O herói está aqui reduzido a uma mera dobradiça entre dois painéis — se assim é permitido falar. A composição da obra é, pois, superior ao herói que se diz ser o assunto dessa obra. Por sobre os protagonistas há um equilíbrio arquitectónico, de que eles são os agentes. O herói tem uma função auxiliar no estilo do edifício. E o equilíbrio em questão, como igualmente vimos, é um equilíbrio compósito, de que a viagem do Gama é apenas um dos elementos. Não se deve esquecer que o próprio Camões nunca declarou que a viagem à Índia fosse o seu assunto ou o Gama o seu herói. O seu assunto é o «peito ilustre lusitano», ou seja, não só as armas e os barões que edificaram o novo reino ainda além da Taprobana, mas também aqueles reis que foram dilatando a fé e o império e os que se libertam da lei da morte por obras valorosas. A viagem do Gama é, assim, apenas, um dos temas. Por isso, considerada no plano histórico, a obra não é uma acção, mas uma galeria de feitos notáveis. Daí vem a necessidade de equilibrar esses feitos, em vista de um resultado final de conjunto. O que não há é o desenvolvimento e a ramificação de um tema nuclear.

Ora, é fácil descobrir por detrás de uma construção destas a ausência de um ciclo lendário com a sua estrutura orgânica e os seus heróis agentes de acções e fontes de um mundo heróico. Dir-se-ia que Camões não escolheu bem o seu herói. Mas teria ele acertado se tivesse escolhido algum outro dos que eram propostos? Se tivesse escolhido uma personagem ilustre como D. Duarte ou como os Farnésio, candidatos de Pedro de Andrade Caminha? Ou como D. Sebastião, cuja história ainda estava por vir? Ou o longínquo cerco de Diu, numa remota ilha fora do caminho da Índia? Ou o lamentável acidente de Sepúlveda?

Parece claro que a escolha do tema foi, tanto quanto possível, acertada e criteriosa. Mas, à falta daquilo que se supõe ser o tratamento colectivo da matéria épica, Camões teve de seleccionar, organizar, uma matéria épica para o seu poema, segundo o seu critério sapiente e ponderado.

3

*ALGUNS LUGARES-COMUNS D'*OS LUSÍADAS *E SEUS ANTECEDENTES*

17 — Toda a complicada tessitura d'*Os Lusíadas* tem um nó ou um ponto culminante: as núpcias do Gama e dos barões com Tétis e as suas ninfas. Neste único ponto, em que o plano histórico e o plano mitológico se encontram, se desmascara toda a alegoria ou ficção estilística que o autor vinha tecendo desde o concílio dos deuses. Por estas núpcias, entrando na imortalidade, os navegantes passam a ser da mesma carne que os heróis da mitologia, Homero e Virgílio:

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,
... ...
Não eram senão prémios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos varões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,

Eneias e Quirino e os dois Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.
Mas a Fama, trombeta de obras tais,
Lhe deu no mundo nomes tão estranhos
De Deuses, Semideuses, Imortais,
Indígetes, Heróicos e de Magnos[32].

Atingido esse ponto supremo, os deuses, como actores no fim da representação, vêm fazer a sua vénia ao público, declarando que serviram só para representar e para glorificar os heróis condignamente. Encontramos aqui o nó da ficção estilística — e também o da concepção ideológica do poema.

Com efeito, toda essa concepção se orientou para um fim: a divinização do herói. Porque, pensa Camões, as epopeias conhecidas não são outra coisa senão ficções, em que os grandes homens são apresentados como imortais, ou mais que humanos. Aquiles é filho de Vénus, Ulisses visita o Hades e, como nenhum outro mortal, regressa dele; Hércules, Atlas e tantos outros estão além das forças humanas. Ora, pensa Camões, eles são, na realidade, imortais, mas é a Fama que lhes dá essa imortalidade — os Homeros e os Virgílios que fazem os Eneias e os Aquiles[33], libertando-os da lei da morte. Esta ideia converte-a Camões em alegoria: a Fama, de cem olhos e mil bocas, vai, «com tuba clara», celebrando os louvores da «gente navegante», espalhando-se «pelas fundas cavernas». Essa fama ajuda a eficácia das setas de Cupido, que fazem as ninfas imortais desejar os varões assinalados[34]. É por este caminho que eles entram na imortalidade. Dir-se-ia que os heróis de Homero (é um deles o Eneias, de Virgílio) saem dessa imortalidade: são de estirpe divina. Os de Camões adquirem o

[32] IX, 90 a 92.
[33] V, 98.
[34] IX, 44 a 46

título como prémio de serviços, depois de acabada a empresa que é o assunto do poema. É possível que Camões tivesse achado isto porventura mais lógico dentro do seu conceito de epopeia (além de que as condições não lhe permitiriam outro procedimento). João de Barros, num passo cuja importância foi evidenciada pelo Dr. Salgado Júnior no estudo já citado, exprime, em termos que lembram de perto os de Camões, a mesma concepção da epopeia e do herói: afirma ele que as fábulas da gentilidade grega e romana «assim decantaram e celebraram a empresa que cada um tomou, que não se contentaram com dar nomes de ilustres capitães aos autores destas obras, mas ainda com nomes de deuses os quiseram colocar no Céu»[35]. O confronto do cronista e do épico torna mais clara a ideia comum a ambos.

É muito frequente em Camões a enunciação da mesma ideia noutros textos. Ele alude mais de uma vez n'*Os Lusíadas* à sua alegoria da ilha dos Amores.

E ponde na cobiça um freio duro,
... ...
Ou dai na paz as leis iguais, constantes;
... ...
[...] e numerados
Sereis entre os heróis esclarecidos
E nesta ilha de Vénus recebidos[36].

E muito frequentemente refere-se ele à imortalidade pela Glória e pela Fama, a que chama a libertação da «lei da morte», que é a «escura noite eterna»[37].

E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando[38].

[35] *Décadas*, vol. I, liv. I, cap. XI.
[36] IX, 93 a 95.
[37] IV, 60.
[38] I, 2.

[...] Gonçalo Ribeiro se nomeia,
Que pode não temer a lei leteia[39].

Aquele faz com que fama ilustre fique
Dele em Germânia, com que a morte engane[40].

E outros em quem poder não teve a morte[41].

Esta imortalidade é considerada um dos móbiles importantes da actividade humana. O rei de Melinde menciona, em conversa com o Gama, um certo Heróstrato, que deitou fogo ao templo de Diana, só

[...] por ser da gente humana
Conhecido no mundo e nomeado[42].

para evidenciar que, tendo cometido feitos tão dignos de memória, é justo que os Portugueses queiram eterna glória. «Por haver fama sempiterna», tentou D. João II «mais do que tentar pode homem terreno»[43].

Ora, esta ideia de imortalidade anda associada à ideia de epopeia. A epopeia é o monumento mais durável das acções humanas, o que tem mais probabilidades de atingir a imortalidade. Num texto muito curioso, desenvolve Camões a ideia de que não é menos importante haver Virgílios e Homeros do que haver Eneias e Aquiles: sem aqueles não haveria estes; e, para citar exemplos, Alexandre apreciava, ainda mais que os feitos de Aquiles, os versos de Homero. Se Eneias é famoso, é porque a lira mantuana o apregoa. Entre os Portugueses, queixa-se Camões, por falta de prémio, havendo os heróis,

Não há também Vergílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias nem Aquiles feros[44].

18 — Não seria difícil encontrar as origens clássicas deste conceito de imortalidade. A «escura noite eterna» a que se refere Camões é a terra sombria do Hades, sobre a qual nunca brilha o Sol. Ali a sombra de Agamémnon lamenta-se de uma morte inglória e deplorável que o deixou esquecido e inveja a sorte de Aquiles. Morto em batalha, Aquiles foi ungido, chorado e cremado por Tétis, sua mãe, pelos deuses do mar, pelas nove musas: «choraram-te os deuses imortais e os homens perecedoiros»[45]. Depois sobre os seus ossos cremados o exército dos Argivos «erigiu um grande e irrepreensível monumento num ponto elevado da costa junto do vasto Helesponto, para que ao largo do mar pudesse ser visto pelos homens que vivem actualmente e pelos que viverão no futuro [...] Assim teu nome não pereceu com a morte e tua gloriosa fama, Aquiles, continuará a subsistir entre os homens perpetuamente»[46].

É de presumir que para os Gregos da civilização homérica a sombra do Hades não fosse uma ficção como o Olimpo de Camões, e que estes homens não distinguissem, ao ouvir os aedos, se estes lhes contavam uma história ou uma lenda. Como a mitologia foi a verdade física em certo estádio da civilização, a guerra de Tróia foi a verdade histórica. Confundido nas suas origens com a epopeia, o objectivo da história aparece-nos com a glorificação e perpetuação do herói e seus feitos.

---

[39] VIII, 27.
[40] VIII, 37.
[41] I, 14.
[42] II, 113.
[43] IV, 60.
[44] V, 98. Esta ideia podia ser um eco do *Orlando Furioso:* «Afirma Ariosto que Eneias não seria tão piedoso, nem Aquiles tão valente, nem Heitor tão fero, nem Augusto tão benigno como Virgílio no-los apresenta, se não fossem as recompensas recebidas pelos poetas que os cantavam.» J. M. Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, citando *Orlando Furioso*, XXXV, 27.
[45] *A Odisseia*, tradução de Alves Correia e Dias Palmeira, vol. I, p. 209.
[46] *Ibid.*, pp. 210 e 211.

Mas o que parece um pouco mais estranho é que esta noção da história, confundida com a epopeia, persista ainda muitos séculos depois entre os Romanos. Virgílio e Tito Lívio têm um objectivo comum: a história ou a epopeia, tanto para um como para outro, visam à glorificação do povo romano: Virgílio considera-se algo historiador, como Tito Lívio se considera algo cantor nacional. E, se um apresenta Eneias, filho de Vénus, como progenitor dos Romanos, o outro escreve, referindo-se às lendas da origem de Roma:

> Venere-se a antiguidade [das lendas] para que, misturando as coisas humanas com as divinas, se tornem mais augustas as origens de Roma; e se a algum povo é permitido consagrar as suas origens e atribuí-las aos deuses, a glória guerreira do povo romano é tão grande que, tomando Marte por seu pai e pai de seu fundador, as gentes o terão de sofrer de ânimo igual como sofrem o seu império[47].

Salústio afirma de maneira explícita esta noção de história confundida com a de epopeia quando escreve:

> De todos os exercícios do espírito, o mais útil é o transmitir à posteridade os feitos dignos de memória[48].

Não é meu propósito estudar aqui o conceito de história entre os Latinos. Interessa-me unicamente verificar a existência entre eles de uma coincidência dos conceitos de história e de epopeia, que se continuará entre os historiadores portugueses do Renascimento. João de Barros, particularmente, tem o sentimento muito nítido de que a história é um monumento levantado «aos triunfos deste reino»[49]. Ele próprio compara a sua *Ásia* com um edifício no prólogo da *Década II* e declara que, agora que esse edifício (os feitos da Índia) começa a crescer à vista de todo o mundo, ele vai escolher para a sua construção «as pedras lavradas e escolhidas dos mais ilustres feitos», deixando, para não fazer entulho, a multidão dos «feitos miúdos». Não é muito diferente da intenção deste monumento a daquele que os Argivos ergueram a Aquiles para ser visto ao largo do mar. E, quando tenta definir doutrinariamente os objectivos da historiografia, Barros cai na ideia de que essa função é memorativa ou monumental. Todas as coisas, escreve ele no já citado prólogo d'*A Ásia*, tendem à perpetuação: as naturais conseguem-no por geração, renovando-se indefinidamente, mas as que são fruto da indústria humana (acções e pensamentos), essas estariam destinadas a perecer, apesar de serem as mais nobres, se acaso os homens não tivessem encontrado para as perpetuar o «divino artifício» das letras, que, «sendo uns caracteres mortos e não animados, contêm em si espírito de vida, pois a dão acerca de nós a todas as coisas», «por meio delas ao fim do mundo tão presentes serão àqueles que então forem nossas pessoas, feitos e ditos como hoje por esta custódia literal é vivo o que fizeram e disseram os primeiros que foram no princípio dele».

Este monumento que Barros pensou erguer aos triunfos dos Portugueses foi, segundo o processo dos arquitectos, previamente debuxado pelo autor, o qual projecto debuxo ou «imagem desta pintura», apresentado a D. Manuel, foi «uma pintura metafórica de exércitos e vitórias humanas nessa figura racional do imperador Clarimundo». Ora, é interessante observar que na *Crónica do Imperador Clarimundo*, liv. III, cap. IV, há uma exposição da história de Portugal e dos feitos da Índia a acabar num triunfo ou desfile à maneira romana de povos e países conquistados perante a cidade de Lisboa: «E, ajuntada esta diversidade de linguagens, entrarão pela barra da populosa Lisboa, que ficará muito espantada de ouvir novo tom em suas orelhas, mas, contudo, alegrar-se-á sabendo que há-de ser adorada como princesa de todas elas. E no meio destas festas que ela em si verá, vejo eu na sua cabeça nascido um resplendor que dará claridade aos lugares sombrios onde nunca os raios do Sol entraram.»[50]

---

[47] *Ab Urbe Condita*, Praefatio.

[48] *Jugurta*, tradução de Barreto Feio, vol. I, p. 7.

[49] Prólogo d'*A Ásia*.

[50] *Crónica do Imperador Clarimundo*, ed. 1791, pp. 61 e 62.

Além desta «pintura metafórica», há ainda neste livro uma narrativa da fundação de Portugal por troianos que uma tempestade separou de Eneias, e uma da fundação de Lisboa por gregos sob o comando de Ulisses. É de notar ainda que a narrativa da história de Portugal é parcialmente feita em verso — em oitavas —, como *Os Lusíadas*. De modo que o debuxo da história de Barros não é uma dissertação histórica, uma teoria da expansão ou outra coisa que se pudesse esperar de um historiador. É, sim, uma obra de fantasia, em parte escrita em verso, que, por um lado, é ordenada segundo uma estrutura retórica muito comum na época (a dos «triunfos») e, por outro lado, se apresenta como uma continuação ou uma glosa d'*A Eneida*. Este facto é muito sintomático, segundo julgo, de uma confusão entre as noções de história e de epopeia.

Mas João de Barros não está isolado. Ele representa toda uma classe e toda uma sequência de letrados. O seu antecessor aparentemente mais remoto é Zurara, citado no prólogo d'*A Ásia*. A *Crónica dos Feitos de Guiné*, deste autor, é escrita com a intenção declarada de exaltar os feitos, melhor, a personalidade, de um herói, e de o celebrar para a posteridade. Declara-se expressamente na carta a D. Afonso V que precede esta crónica:

> [...] seria erro se de tão santa e tão virtuosa vida não ficasse exemplo não somente para os príncipes que depois de vossa idade possuíssem estes reinos, mas ainda para todos os outros do mundo [...] por cuja razão aos naturais haveria causa de conhecer sua sepultura, perpetuando sacrifícios divinos para o acrescentamento de sua glória, e os estrangeiros trazeriam seu nome ante os olhos com grande louvor de sua memória[51].

E muitos outros passos se poderiam alegar como expressivos deste ponto de vista, como:

> E se Salústio diz que tanto louvor foi dado aos que os feitos fizeram em Atenas quanto os claros engenhos dos subtis escrivães por palavras os

[51] *Crónica dos Feitos de Guiné*, ed. 1937, carta a D. Afonso V, p. 3.

> puderam gabar e exalçar, grande atrevimento foi o meu que tão-somente sou digno de me nomear por discípulo de cada um deles[52].

Este passo lembra o pensamento de Camões de que são os Virgílios que fazem os Eneias.

> Vergonha padecerão quantos mestres, quantos doutores, quantos letrados, por suas benfeitorias cobraram ensino se entre tantos se não achasse algum que os seus excelentes feitos em mais alto e claro estilo perpetuar quisesse[53].

Zurara, como João de Barros, expõe a sua teoria da história no prólogo da *Crónica dos Feitos de Guiné*. Os homens, segundo ele, vendo como é tenra a lembrança das injúrias e das benfeititorias, resolveram deixar delas sinais duráveis. Um exemplo disto são as doze pedras que, por ordem de Deus, Josué colocou no local onde os Judeus assentaram arraiais após a passagem a pé enxuto do mar Vermelho; outro exemplo, os esteios que Hércules colocou para que se soubesse ter sido a Espanha por ele conquistada. Mas, como se viu que esses sinais perdem a significação com o tempo — é o caso das colunas de Hércules —, os homens «tomaram costume de escrever o que de outra guisa compridamente se não podia lembrar». É, expressa em termos um pouco diferentes, a teoria monumental da história, que já encontrámos em João de Barros e que coincide com a teoria da epopeia.

Esta idêntica noção do papel do historiador exprime-se, por vezes, em coincidências curiosas na maneira como um e outro a realizam. É exemplo disto a prosopopeia que forma o primeiro capítulo da *Crónica dos Feitos de Guiné*: o infante D. Henrique é aí celebrado precisamente mediante a ficção de um «triunfo», em que entram naus carregadas de riquezas e escravos de terras descobertas, de estrangeiros admiradores, etc., que desfilam, louvando o Infante, perante o cronista. É o mesmo «triunfo» que

[52] *Crónica dos Feitos de Guiné*, cap. VI, p. 49.
[53] *Ibid.*, cap. VI, p. 50.

desfila perante a cidade de Lisboa num capítulo já citado da *Crónica do Imperador Clarimundo.*

Ora, Zurara, precursor de João de Barros, sua importante fonte histórica e, possivelmente, literária, é o primeiro *rhétoriqueur* português. Isto tem especial importância para a determinação da classe e sequência de letrados a que pertence João de Barros.

19 — Há numerosos pontos de contacto entre Zurara e a escola flamenga dos *grands rhétoriqueurs.* Na nota D que acompanha este volume pode o leitor encontrar algumas comparações de textos e de processos que parecem fundamentar a hipótese, se não de uma influência directa de Chastelain sobre Zurara, ao menos a existência de modelos comuns e de convenções de escolas idênticas. Certos pontos de contacto deixam-nos ver, por um lado, que Zurara teve com os *rhétoriqueurs* um parentesco literário, revelado no estilo e na composição, e, por outro lado, uma identidade de ideias entre estes e aquele quanto à função do historiador, condicionada, possivelmente, por circunstâncias ambientes muito parecidas. Tanto os *rhétoriqueurs,* cronistas dos duques de Borgonha, Filipe, *o Bom,* e Carlos, *o Temerário* (respectivamente genro e neto de D. João I, tio e primo do Infante), como Zurara, apresentam as suas obras como crónicas pessoais e glorificadoras de príncipes a cujo serviço se encontram, inserem retratos circunstanciados tanto do seu físico como do seu moral, compõem as crónicas como monumentos perpetuadores, recorrendo a prosopopeias, alegorias, alusões históricas e mitológicas, e assumem uma atitude como que oficial de advogados ou panegiristas dos príncipes que historiam.

A função do historiador é expressa por Molinet (discípulo de Chastelain) em termos que lembram muito de perto a comparação do monumento escrito com o monumento de pedra que temos na *Crónica dos Feitos de Guiné.* Segundo Molinet, duas letras perpetuam «em ouro resplandecente» os feitos dos «conquistadores»: a letra grossa — que é a construção de cidades, os monumentos, as relíquias, etc. — e a letra miúda, que são «os

alegres dizeres, as melodiosas canções, os belos volumes coloridos de retórica, que os verídicos historiadores completaram com grande diligência». Muitos feitos gloriosos estão escondidos na sombra porque nenhuma pena os «iluminou de rico estofo», ao passo que outros, de pequeno valor, são celebrados porque tiveram quem os pintasse: Hércules tem de agradecer a Homero e Eneias a Virgílio[54]. Lembrem-se a este respeito as palavras de Zurara já citadas: «[...] tanto louvor foi dado aos que os feitos fizeram em Atenas quanto os claros engenhos dos subtis escrivães puderam gabar e exalçar.»

A história é, portanto, uma arte de expor, magnificar, encarecer determinados feitos ou determinadas personalidades. Há a considerar nela o estilo, além do assunto. O estilo não é o menos importante, talvez até seja o mais, porque tanto maior mérito tem o *rhétoriqueur* quanto mais o estilo brilha por si e quanto mais deve o assunto ao estilo. É interessante a este respeito notar as abundantes citações de Homero e Virgílio que não se ocupam de feitos históricos. Molinet, Zurara, Barros, citam-nos, apesar disso, porque os consideram *rhétoriqueurs.* Tão *rhétoriqueur* é um poeta épico como um cronista propriamente dito, porque só interessa dentro desta noção de história que tanto num como noutro caso se pretende encarecer determinado feito ou determinado herói. A história é, dentro de tal critério, uma dependência da retórica. O *rhétoriqueur* considera-a como matéria para exercitar a sua *rhétorique.* Chastelain serviu-se não só da prosa, mas também do verso heróico[55], para glorificar os duques de Borgonha, sendo ao mesmo tempo autor de tratados de retórica. Inventou, ou utilizou, certos tipos de composição, como o dos templos[56], também da predilecção de Molinet, que tem uma obra chamada *Temple de Vertus* (este templo é a casa de Borgonha),

---

[54] Molinet, *Chroniques,* Prologue, *in* Buchon, *Collection des Chroniques Nationales Françaises,* vol. 43, pp. 2 e 3.

[55] *Poème sur la Bataille de Liège en 1468, in* Buchon, *op. cit.,* vol. 42.

[56] *Ruine d'Aucuns Nobles Malheureux Tant de France que d'Autres Nations Étrangères,* etc. Paris, 1527, cit. *in* Buchon, *op. cit.,* vol. 41, pp. XI e segs.

e um pouco, como ornamento de estilo, da de Zurara, que chama ao Infante «templo de todalas virtudes»[57].

Molinet deixou de Chastelain um retrato em que o *rhétoriqueur* se retrata a si mesmo com grande exactidão, ao que me parece:

> Sire Georges Chastelain, homme très éloquent, cler d'esprit, très aigu d'engin, prompt en trois langaiges, très expert orateur et le non pareil de son temps. C'est le vrai scribe et scient compilateur qui par son trait magistral, pellifioit de précieuses gemmes les somptueux personages de ce triomphant manoir; inumérables cantiques en a produit en leurs louanges, chansons orphèyques, proverbes salomoniques, tragédies, mètres virgilians, etc.[58]

Este ideal de escola é o que Zurara exprime, um pouco mais solidamente, todavia, quando lhe acontece discorrer sobre a sua arte. É o que ele pretende realizar com a prosopopeia que precede os feitos do infante D. Henrique e com as hipérboles com que o adjectiva. Mas, como fiz notar, Zurara é apenas o primeiro exemplar de uma classe em que João de Barros também está incluído. E há outros letrados a incluir nesta classe, dos quais, se não estou em erro, o mais característico e considerável é o poeta latinizante italiano Angelo Poliziano, que, como Zurara, Barros e outros, procurou nas navegações dos Portugueses assunto para o seu estilo.

20 — Angelo Poliziano (que, por uma espécie de ironia do destino, foi apresentado como um dos índices da suposta «ambiência lendária» nacional donde teriam emergido *Os Lusíadas* viveu na corte de Lourenço de Médicis, *o Magnífico;* escreveu, principalmente em verso latino, composições de variado género — particularmente lírico e didáctico — e deu começo a uma tradução de Homero em hexâmetros latinos, que não foi concluída. É um caso muito típico não de inspiração lírica, não

[57] *Crónica dos Feitos de Guiné*, ed. 1937, p. 20.

[58] Buchon, *op. cit.*, vol. 43, pp. 23 e 24.

de vigor de pensamento ou de emoção, mas de domínio da palavra. É um técnico da expressão clara, elegante, harmoniosa e culta. Põe o verso ao serviço, por exemplo, de uma intenção didáctica como de outra qualquer. Realiza com acabamento e madureza o que os *rhétoriqueurs* flamengos procuravam ainda canhestramente, confundindo perfeição formal com ornato, luxo e pompa oratória.

É este Angelo Poliziano quem escreve a D. João II uma carta latina sugerindo-lhe que mande cantar em verso grego ou latino os seus próprios feitos, nomeadamente os Descobrimentos e as conquistas ultramarinas. Os termos da carta, os exemplos alegados, certas coincidências de expressão, levaram um dos seus comentadores — o Dr. Fidelino de Figueiredo, no seu já citado estudo[59] — a considerá-la uma possível fonte d'*Os Lusíadas*. Ora, há várias coisas interessantes a observar nesta carta. Em primeiro lugar, a intenção com que seria feito esse poema sobre as façanhas do rei: depois de lembrar a magnitude de tais façanhas, que podem «pleitear primazias com a Antiguidade», Poliziano aconselha o autor delas a «fazer entrar na carreira imortal da glória imarcessível esta brevidade inconsistente da vida humana que de tão pequena e ténue esperança está pendente e em tão estreitos limites se encerra»[60], e oferece-se para «imortalizar em monumentos da língua grega ou da latina o teu nome, bem digno do pregão divino», de maneira tal que os testemunhos das suas virtudes «nunca venham a ser destruídos nem pelas vicissitudes das coisas humanas, nem pelos embates da fortuna volúvel, nem pela vetustez esquálida dos anos»[61]. Em segundo lugar, interessa-nos observar nesta carta a maneira como Poliziano entendia que se devia proceder para tornar realizável este monumento: ele sugere que «se confie a pessoas idóneas o cargo de escrever, por ora em qualquer estilo, em qualquer língua, a

[59] P. 40.

[60] Tradução do padre Francisco Rodrigues in *A Épica Portuguesa no Século XVI*, p. 40.

[61] *Iaem.*

história, tão vasta, das empresas tuas e dos teus, para que depois tanto outros escritores que sintam o mesmo entusiasmo, como também nós mesmos, nos apliquemos, segundo nossas forças, a aperfeiçoá-lo com mais laborioso empenho»[62]. Nessa intenção, Poliziano já pediu a dois portugueses seus discípulos que fizessem copiar as memórias dos feitos de D. João II.

Encontramos aqui uma noção de epopeia e uma ideia sobre a maneira de a realizar. A noção de epopeia não se distingue da noção de história de que Tito Lívio, Barros, Zurara ou Chastelain parecem partilhar: é um monumento a imortalizar certos feitos mais dignos de memória e uma maneira de os salvar do esquecimento. A isto anda associada a ideia, que parece tão grata a Camões, da imortalidade pela Fama. Camões refere-se à «escura noute eterna» como Poliziano a «esta inconsistente brevidade da vida humana». E, por outro lado, a ideia sobre a maneira de realizar esta epopeia mostra bem como é superficial, dentro deste conceito, qualquer destrinça entre o poema épico e a obra histórica. Note-se como Poliziano pretende proceder: ele intenta reunir materiais «em qualquer estilo», para depois os organizar, versificar e traduzir num estilo que, segundo o seu critério, é mais poético ou mais nobre. Não há, portanto, entre as duas coisas uma diferença de matéria; não há uma matéria especificamente épica — os factos históricos são, num e noutro caso, exactamente os mesmos, a preocupação da veracidade é igual num caso e noutro. A diferença está só no estilo e na língua. A mesma coisa pode ser escrita em verso latino ou em prosa portuguesa: num caso é poema épico, no outro história. E no estilo é que está o mérito do escritor — porque conforme ele for «claro» e «levantado» assim os feitos dos heróis terão breve ou duradoura memória. É claro que há diferenças de critério: Poliziano pensava que só em verso grego, ou, pelo menos, latino, podia dar-se aos feitos memoráveis expressão suficientemente nobre: os *rhétoriqueurs* eram de opinião de que na sua prosa alatinada, mas flamenga, também isso era possível, e

[62] *Ibid.*, p. 48.

Camões, pela boca de Vénus, faz-nos saber que entre a nossa língua e a latina não há grande diferença, o que, todavia, não o dispensa de introduzir no seu verso o maior número de latinismos que lhe é possível.

De modo que este problema do estilo e da língua é, no fundo, o único importante para esta classe de letrados. Zurara refere-se ao «alto e claro estilo» que desejaria ter. Barros, naquele texto a que já várias vezes nos referimos, põe com franqueza a questão: a epopeia nacional é um problema de estilo. Assim rezam as suas palavras, referindo-se aos padrões deixados pelo Gama na Índia:

> [...] os quais, peró que não foram postos por nação tão gloriosa de escrever como foi a gente grega, *nem o nosso estilo possa alevantar a glória deste feito no grau que ele merece* [...][63]

E, na sequência de todos estes, Camões pede às musas:

> *[...] um som alto e sublimado,*
> *Um estilo grandíloquo e corrente*[64]

Que estilo seja este na opinião de Poliziano podemos vê-lo desde logo na sua própria carta. Um dos seus recursos é o confronto dos feitos do seu herói com os referidos nas literaturas clássicas e na mitologia. Outro é a grandeza das hipérboles: D. João II é o «domador daquele vasto e encapelado oceano a cujos primeiros ímpetos até Hércules, o domador da Terra, estremeceu», o «mediador e porteiro do outro mundo, apertando como um punhado tantas enseadas... ilhas... portos... praças... cidades, etc»[65]. Seria fácil encontrar nos *rhétoriqueurs* flamengos, em Zurara, em João de Barros, em Camões, hipérboles e confrontos que são, traduzidos, precisamente os mesmos de que Poliziano se serve, o que prova como os recursos retóricos se esgotam e

[63] *Décadas*, vol. I, liv. IV, cap. IX.
[64] I, 4.
[65] *Op. cit.*, p. 47.

se repetem facilmente dentro de certos meios fechados em modelos idênticos. Isto é de tal maneira flagrante que um autor já citado foi até ao ponto de sugerir que esta carta de Poliziano, só publicada no século XVII, fosse uma das fontes d'*Os Lusíadas*. Um exemplo bastará para documentar estes pontos de contacto entre Poliziano e a escola dos *réthoriqueurs* já nossa conhecida: é uma visão do triunfo de povos e monarcas submetidos desfilando perante o rei D. João II: «E quanto não é grandioso que monarcas tão desconhecidos folguem de te visitar e de beijar os vestígios dos teus passos. E que diremos do alvoroço com que os habitantes dos confins do mundo para ti voam de tropel, e já todo o Meio-Dia, como arrancado quase lá do fundo de suas moradas, a teu trono acode cheio de acatamento para contemplar mais de perto esse teu semblante igual ao dos moradores do Céu e a beleza e majestade divina de tua fronte real?»[66] É a terceira vez que encontramos este recurso oratório, que Zurara aplica ao infante D. Henrique e Barros à cidade de Lisboa. Não será inútil lembrar que com esta mesma ficção um escritor espanhol, Torres Naharro, arquitectou uma peça de teatro intitulada *Comedia Trofea*, em que se glorifica o rei D. Manuel, representada em Roma em 1517 por ocasião da embaixada que este rei enviou ao Papa[67].

21 — Zurara, Poliziano, Barros, e depois Camões exemplificam, afinal, segundo se está vendo, a tendência constante de uma escola de letrados para encontrar uma matéria para o seu estilo. Zurara, primeiro, aplicou os processos dos cronistas flamengos ao infante D. Henrique por razões que não cabe aqui destrinçar. É ele o criador do estilo épico convencional de que *Os Lusíadas* são o mais perfeito exemplar. Na sua prosa assistimos ao contacto grandioso do Oriente e do Ocidente: «[...] do proveito que a Terra recebeu, o Levante e o Poente são bem claras testemunhas quando os seus moradores podem comudar

[66] *Op. cit.*, pp. 47 e 48.

[67] V. a análise de Moratin in *Teatro Español Anterior a Lope de Vega*, vol. I.

suas cousas[...]»[68] E pela primeira vez se enfileiram as nações do mundo em cortejo triunfal em honra de um herói imobilizado numa majestade decorativa. A comparação destes heróis esculturais e convencionais com as criaturas vivas — como D. João I, por exemplo — que Fernão Lopes nos revela, mostra suficientemente quanto mudou o estilo das crónicas e a função do cronista. Com Poliziano, o herói é outro. Lá na corte dos Médicis, o letrado de Florença, tradutor de Homero, viu no «domador do encapelado oceano» uma personagem capaz de servir de réplica aos heróis da Antiguidade. Barros, por sua vez, exercitou-se neste estilo, servindo-se quer da prosa quer do verso, fantasiando um triunfo da cidade de Lisboa. Não há já um herói pessoal, mas uma entidade que ele fantasia precisamente na mesma atitude olímpica e soberana que outros atribuíram quer a D. Henrique, quer a D. João. Mas Barros desiste da epopeia propriamente dita, que parece anunciada na *Crónica do Imperador Clarimundo*, e, talvez porque o nosso estilo não lhe parece «bastante elevado», contenta-se com uma história em prosa, não já de um herói, mas de uma colectividade. Para esse edifício escolhe ele «as pedras mais bem lavradas» dos feitos que lhe parecem mais gloriosos[69]. E outros ainda, que não referimos, aproveitam o ensejo para molhar a pena no mesmo estilo, que se torna a certa altura um lugar-comum luxuoso: é o caso de Duarte Pacheco Pereira, para quem o novo Augusto é D. Manuel. E, no termo desta correnteza de letrados, Camões é quem vem a realizar o desiderato de Poliziano e resolver, pelo processo que ficou indicado no capítulo anterior, o difícil problema de estilo diante do qual Barros recuava.

Nesta breve história da gestação do poema épico nacional há certos aspectos que nos interessa evidenciar. Em primeiro lugar, que ela se confunde até certo ponto com a história da historiografia. Quem lê o capítulo 4.º do livro III da *Crónica do Impe-*

[68] *Crónica dos Feitos de Guiné*, ed. 1937, p. 37.

[69] Em João de Barros há, no entanto, um outro conceito de história e outros intuitos que excedem esta zona que nele determinámos. Há nele isto e também outras coisas que não interessam a este problema.

rador Clarimundo não fica sabendo se Barros esboça um poema épico, se uma obra no género d'*A Monarquia Lusitana*. Decidiu-se, afinal, pelo género histórico, queixando-se da «insuficiência do nosso estilo» e inculcando-nos o citado texto da *Crónica do Imperador Clarimundo* como anteprojecto das *Décadas*. Por outro lado, Poliziano pede o registo histórico dos feitos de D. João II para sobre ele «estilizar» uma epopeia. Quer isto dizer, como já ficou observado, que a matéria histórica de que dispunham os letrados tanto podia servir para uma coisa como para outra. Não há um mundo especialmente heróico e lendário, mitos ou heróis míticos, o que é confirmado pela variedade e disparidade dos indivíduos propostos ao «heroísmo».

Em segundo lugar, há a observar que o intérprete, talvez, depois de Camões, mais típico desta aspiração à construção de uma epopeia, aquele que está mais próximo d'*Os Lusíadas*, é um estrangeiro que viveu num meio completamente diverso do do país cujas acções pretendeu cantar, e que o outro desses intérpretes é o iniciador de um estilo novo de fazer crónica, aprendido com mestres estrangeiros e fora das tradições das crónicas do reino. O que não é nada estranho desde que estes letrados — Poliziano, como Camões, como Zurara — se sentiam perfeitamente individualizados perante a eventual matéria épica, que não era mais para eles que o assunto do seu estilo, como o barro é para o oleiro a matéria para modelar.

Em terceiro lugar, que esta aspiração dos letrados à factura de um poema épico coincide com a voga de certos conceitos da historiografia latina e da epopeia helénica, particularmente a de que a única maneira de perpetuar a vida humana é deixar dela monumento escrito. Isto coloca-nos diante de certas ideias correntes em certa camada ledora de certas obras comuns, participante em certos lugares-comuns de origem livresca.

22 — Mas põe-se um problema: como explicar o interesse deste grupo de letrados, que não eram todos portugueses e cuja cultura era nitidamente cosmopolita e escolar, pela perpetuação em estilo épico dos feitos dos Portugueses?

Creio que certos lugares-comuns d'*Os Lusíadas*, que é facílimo topar numa multidão de livros, como as *Décadas*, de Barros, a *Crónica do Imperador Clarimundo*, o *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco, o *Cancioneiro*, de Resende, a *Crónica*, de Castanheda, os *Comentários*, de Albuquerque, o *De Rebus Emmanuelis Gestis*, de Osório, a carta, de Poliziano, etc., nos habilitam a dar uma resposta.

O primeiro e mais geral desses lugares-comuns é o confronto das poezas dos Portugueses com as da Antiguidade, o

Cesse tudo o que a Musa antigua canta,
Que outro valor mais alto se alevanta[70].

Camões repete fatigantemente este confronto, constantemente lembra a propósito de determinado herói português o seu correspondente grego ou latino para mostrar a superioridade daquele. E faz também o confronto global da viagem do Gama com as de Ulisses e Eneias para mostrar quanto aquela as excede, sem se esquecer de notar que estas nem sequer são verdadeiras. Barros faz precisamente a mesma reflexão, reivindicando para os feitos de que se ocupa «a pureza da verdade» que falta aos d'*A Ilíada* e d'*A Eneida*. A nitidez e acentuação que Camões põe nesta ideia mostra claramente que ele pensou em dar no seu poema uma réplica aos poemas da Antiguidade. Vale a pena citar o passo em que *Os Lusíadas* são postos em confronto com *A Odisseia* e *A Eneida*:

Esse que bebeu tanto da água Aónia,
Sobre quem tem contenda peregrina,
Entre si, Rodes, Smirna e Colofónia,
Atenas, Ios, Argo e Salamina;
Essoutra que esclarece toda Ausónia,
A cuja voz, altíssona e divina,
Ouvindo, o pátrio Míncio se adormece,
Mas o Tibre co som se ensoberbece,

[70] I, 3.

Cantem, louvem e escrevam sempre extremos
Desses seus semideuses e encareçam,
Fingindo magas Circes, Polifemos,
Sirenas que co canto os adormeçam;
Dêem-lhes mais navegar à vela e remos
Os Cícones e a terra onde se esqueçam
Os companheiros, em gostando o loto;
Dêem-lhe perder nas águas o piloto;

Ventos soltos lhe finjam e imaginem
Dos odres e Calipsos namoradas;
Harpias que o manjar lhe contaminem;
Descer às sombras nuas já passadas;
Que, por muito e por muito que se afinem
Nessas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda a grandíloqua escritura![71]

Ora, este propósito de exceder a «grandíloqua escritura» do mundo antigo, esta ideia de que o mundo moderno é capaz de suster vantajosamente o confronto com o que ofereciam as literaturas clássicas, é grata aos intelectuais do Renascimento e parece nascer e desenvolver-se com o conhecimento cada vez maior daquelas literaturas. Já se encontra nos *rhétoriqueurs*, aplicada aos duques de Borgonha, e em Zurara, ao infante D. Henrique. Mas com os descobrimentos marítimos ela torna-se mais justificada e mais definida. Com efeito, depois das navegações dos Portugueses, a visão que tinham do mundo os Antigos revela-se acanhada em comparação com a do mundo moderno. Este pensamento encontra-se muito frequentemente:

[...] O mundo foi estimado em mais do que dele se cuidava ante que descobrissem esta sua grande parte[72].

[71] V, 87 a 89.
[72] Barros, *Décadas*, vol. I, liv. IV, cap. II.

[...] as balizas de Hércules deixadas para trás, o orbe da Terra que fora como truncado, já restituído a si mesmo [...][73]

Pois que outra coisa nos fizeste, ó Rei, senão descobrir outras terras, outro mar, enfim, outros astros, antes tirá-los das trevas eternas e, como direi, do velho caos e trazê-los de novo à luz deste universo [...][74]

Os Portugueses ousaram cometer o grande mar oceano. Entraram por ele sem receio. Descobriram novas ilhas, novas terras, novos mares, novos povos e, o que mais é, novo céu e novas estrelas [...][75]

Esta amplificação do mundo, este novo campo de experiências não conhecido dos Antigos, é por Poliziano encarado sob o ponto de vista da sua cultura humanística e vem inserir-se em problemas próprios dessa cultura. Um dos objectivos do poema que ele se oferece a fazer é:

[...] contar [...] os aumentos que ampliaram as antigas histórias; o crédito que acresceu os sucessos da Antiguidade, outrora apenas críveis, e também a míngua de admiração que tanto sofreram. Igualmente devera nesse ponto absolver de toda a suspeita de falsidade aquele grande Platão e os anais seculares dos Egípcios, que fizeram muita menção, sem todavia darem muito assentimento, de grandes exércitos desse oceano que tu subjugaste[76].

Poliziano escrevia, em Florença, em 1489. Para ele as lendas mal acreditadas de que tinham ficado vestígios em Platão, entre outros, achavam confirmação nas descobertas recentes. Outros humanistas além deste julgaram ver em certas descobertas a confirmação de mitos clássicos. É o caso do mito da idade de ouro que Montaigne e Ronsard pensavam ter sido comprovado pelo descobrimento dos índios da América[77].

[73] Poliziano, *op. cit.*, p. 45.
[74] *Ibid.*, p. 46.
[75] Pedro Nunes, *Tratado da Esfera.*
[76] *Polizano, op. cit.*, p. 43.
[77] Montaigne, *Des Cannibales;* Ronsard, *Discours contre Fortune.* V. Jean Plattard, *Montaigne et son temps*, 1936, pp. 172 e 176.

Meio século depois da carta de Poliziano, os Portugueses tinham a consciência de terem ultrapassado as próprias fantasias dos Antigos. A ideia de que tínhamos tornado críveis as lendas geográficas dos Gregos dá lugar a estoutra de que a experiência descobriu um mundo muito diferente daquele que os Antigos conheciam e descrevem — o que, como evidenciou António Sérgio, cria entre os cientistas portugueses uma atitude empirista e de dúvida metódica em relação aos textos dos sábios da Antiguidade.

[...] e como quer que a experiência é madre das coisas, por ela soubemos radicalmente a verdade, porque o nosso César Manuel [...] mandou Vasco da Gama [...] a descobrir e saber aqueles mares e terras com que nos os Antigos, punham tão grande medo e espanto; e indo com muito trabalho achou o contrário do que a maior parte dos antigos escritores disseram[78].

Não me ponhais medo com Dioscórides nem Galeno, porque não hei-de dizer senão a verdade e o que sei[79].

Vejam agora os sábios na escritura
Que segredos são estes de Natura[80].

Este lugar-comum é encenado por um espanhol, Torres Naharro, que na já citada *Comedia Trofea* põe em cena Ptolemeu preocupado e irritado porque a Fama lhe prefere o rei D. Manuel.

De uma maneira ou de outra, portanto, o confronto do mundo moderno com a Antiguidade é posto pela *élite* intelectual da Europa do Renascimento, pelos sábios e pelos humanistas. Os problemas suscitados pela nova experiência vinham encontrar-se com a sua cultura clássica, levando-os a confirmá-la ou obrigando-os a corrigi-la. Para os homens que se interessaram pela epopeia, as navegações apareciam sob o aspecto do seu interes-

[78] *Esmeraldo de Situ Orbis*, ed. Epifânio, p. 152.
[79] Garcia de Orta, *Colóquios*, cit. por António Sérgio, *Ensaios*, vol. II, p. 33.
[80] V, 22.

se científico e filosófico, e também humanístico. As navegações complementaram a cultura humanística de Montaigne, juntando-se ao enorme repositório de casos e exemplos que lhe era fornecido, na maior parte, pelos poetas e historiadores gregos e latinos. Algumas das citações feitas atrás são significativas a este respeito, e há factos muito curiosos, como o de existirem obras em que a geografia e a epopeia se misturam bizarramente, como o *Esmeraldo de Situ Orbis*, cujos objectivos o autor define nestes termos:

[...] e não somente eram necessários [os cinco livros do *Esmeraldo*] para proveito desta navegação e comércio, mas ainda pera ficar eterna memória e lembrança a vossos sucessores e vindouros por onde possam saber-se as excelentes façanhas dinas de gloriosa imortalidade. Mas qual eloquência terá tanta perfeição que perfeitamente possa dizer o peso de tão grandes feitos como os do nosso César Manuel? Ca Marquo Túlio e Demóstenes, os principais oradores dos Gregos [...] certamente suas mãos tremeram de escrever feitos de tamanha gravidade [...][81]

Camões, o que afinal realizou a epopeia, objecto de tantos esforços e ambições, é também o que melhor exprime esta associação do entusiasmo épico com o interesse científico da *élite*. Vasco da Gama obtém um privilégio singular entre todos os mortais, que é o de contemplar a máquina do mundo «etérea e elemental» no seu conjunto, e depois, descendo a atenção, os continentes, costas, cabos, rios e cidades que os Portugueses descobriram e onde combateram. Este é o momento culminante do poema, o prémio concedido ao herói. Dir-se-ia que se realiza aqui e se desenvolve a hipérbole de Poliziano:

[...] descobrir outras terras, outro mar, enfim, outros astros, antes tirá-los das trevas eternas e, como direi, do velho caos e trazê-los de novo à luz deste universo [...]

As navegações dos Portugueses têm, como nenhum outro acontecimento da época, um interesse universal e humanístico,

[81] *Esmeraldo de Situ Orbis*, ed. Epifânio, p. 18.

o qual, juntamente com o aspecto aventuroso e dramático das suas peripécias, fazia dele um tema excelente para os artistas que, elevando-se acima de particularismos locais e pretendendo fugir às tradições da Idade Média, buscavam um assunto suficientemente cosmopolita e significativo para opor aos dos grandes poemas da Antiguidade. São por excelência o tema da epopeia moderna, que desejaria ser a réplica à epopeia antiga.

23 — Havia uma segunda razão que dava às navegações e às guerras em África e no Oriente um interesse mais do que local ou nacional. Por ocasião da chegada à Índia das naus do Gama, Camões dirige uma exortação, que ficou célebre, às nações da Europa cristã. Faz aí o confronto da acção dos Portugueses, «poucos quanto fortes», que vão «dilatando a lei da vida eterna», enquanto, por outro lado, a cristandade está dividida: o «soberbo gado» dos Alemães combate em «feras guerras», mas não contra o Turco; o «duro Inglês», «fazendo nova maneira da cristandade», tem «para os de Cristo a espada nua»: o «Galo indino» prova a espada contra os próprios cristãos; a Itália gasta a vida em delícias, «submersa em vícios mil». E enquanto os Cristãos, «como os dentes de Cadmo desparzidos», uns aos outros se dão a morte dura, o Turco oprime e obriga aos preceitos do Alcorão. Gregos, Trácios, Arménios, Georgianos e a sua geração multiplicam-se na Europa. Porque não fazem os Cristãos sobre os muros de Turquia e de Bizâncio a prova das invenções da artilharia?[82] Isto é dito a propósito da chegada dos Portugueses à Índia.

Ora, como observou o Dr. José Maria Rodrigues[83], esta exortação segue muito de perto, com reminiscências muito claras, uma outra que Camões leu no *Orlando Furioso*, canto XVII, estâncias 74 a 79. A primeira edição do *Orlando* é de 1516. Mas o mesmo tema precisamente poderia Camões tê-lo encontrado num sermão de Marco Pórcio, proferido, perante o novo papa

[82] VII, 3 a 13.

[83] *Fontes dos Lusíadas*, pp. 462 e segs.

Leão X, em celebração da tomada de Malaca por Afonso de Albuquerque (1513), transcrito ou extractado nos *Comentários de Afonso de Albuquerque*, liv. III, cap. 39. Pórcio faz a mesma exortação que Camões, tomando os Portugueses para exemplo. Estabelece precisamente o confronto entre o esforço dos Portugueses e de D. Manuel,

> [...] que nenhuma outra coisa trabalha senão acrescentar pelo mundo a fé de Cristo, e as divisões «partidárias» da Cristandade: ele peleja com irimigos infiéis, nós uns com outros; ele ganha para si novos reinos e províncias, nós, por negligência nossa, perdemos o nosso... Quéde Constantinopla? Quéde Negroponto? Quéde Lepanto? Quéde Módon? Quéde Durazo? Quédas outras cidades que, com grande desonra nossa, estão em poder de Turcos? [...] Já entram por Hungria; já fazem guerra em Esclavónia; já navegam livremente todo o mar; já querem Itália. Ora pois, Beatíssimo Padre, pois viestes a este lugar como estrela de salvação em tamanha tormenta, tomai este cuidado, consertai estas discórdias dos príncipes cristãos, apagai de todo esta desventurada guerra que entre eles há, que nenhum bom sucesso pode ter [...]

Não pretendo agora estabelecer as relações que há entre estes textos. Parece-me evidente a influência de Ariosto sobre Camões. Mas é incontestável que todos estes autores glosavam um tema de grande voga e prestígio na literatura. A luta da Cristandade, unida contra os infiéis, é o tema da *Girusalemme Liberata*, de Tasso, publicada três anos depois d'*Os Lusíadas*. A batalha de Lepanto, em que uma coligação de estados cristãos detém a invasão turca, é objecto, em Portugal, de um poema épico de Corte Real, e de outro, perdido, de Pedro da Costa Perestrelo, também quinhentista.

Esta repercussão literária da invasão turca é já antiga. Filipe, *o Bom*, é celebrado por Chastelain pelos seus empreendimentos contra os infiéis:

> [...] pervola toute la mer Majore à son navire, fit au More redoubter ses voiles et par ses ancres trembler les terres payennes[84].

[84] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 20.

É curioso neste texto o efeito amplificado que Chastelain obtém do caso. Segundo esta ordem de ideias, D. João I, «le roi de Portingal», é apresentado pelo mesmo Chastelain como champion de la Chrestienté et l'envaisseur des infidèles»[85]. Apura-se a existência, dentro e fora de Portugal, de certo lugar-comum acerca dos motivos e intuitos religiosos das guerras de África, das navegações e, até, da orientação geral de toda a nossa história. Zurara serve-se dele para dourar a pílula do comércio de escravos iniciado pelo infante D. Henrique e para sublimar a conquista de Ceuta. Poliziano encarece D. João II, declarando-o «libertador da África» e «defensor da santa fé cristã e verdadeira religião [...] árbitro supremo da paz e da guerra contra a perfídia maometana [...]»[86]. João de Barros amplia esta interpretação a toda a nossa história passada, que considera, no seu conjunto, uma cruzada contra os mouros, pondo em evidência certos episódios como a batalha de Ourique[87]. E Miguel Ângelo resumiu este *cliché* — esta transposição literária e humanística da história portuguesa — na sua grande composição do *Juízo Final* por meio de um homem que puxa do fundo do Inferno, com um rosário, um selvagem e um maometano.

O ideal humanístico de pacificação da Cristandade, em frente à pressão de bárbaros invasores, ideal que oferece pontos de contacto com a clássica oposição com que o mundo latino se definia e unificava em função do mundo bárbaro, era pelos letrados exemplificado no caso de Portugal, afastado das lutas religiosas entre membros da Cristandade. Daí outra razão a dar interesse universal às navegações portuguesas.

24 — Uma e outra das razões apontadas para explicar a universalidade destas navegações nos reconduzem mais de uma vez ao mesmo facto: a existência de uma classe de humanistas,

[85] *Ibid.*, pp. 239 e 293.

[86] *Op. cit.*, p 47.

[87] No capítulo citado da *Crónica do Imperador Clarimundo* e nas *Décadas*, vol. I, liv. I, pp. 9 a 11.

letrados, *rhétoriqueurs*, cosmopolita e com os seus interesses mentais específicos. Outros lugares-comuns d'*Os Lusíadas* nos levam para o mesmo ponto. Chamo a atenção para um deles apenas, que me parece o mais significativo: o mecenatismo.

Camões associa insistentemente a ideia de epopeia à da protecção dos mecenas: é com o favor que «mais se acende o engenho». E de o não ter se queixa o Poeta. A teoria está muito explicitamente enunciada num passo, já citado, em que há verosimilmente uma reminiscência, ou, pelo menos, uma coincidência com Ariosto[88]:

Trabalha por mostrar Vasco da Gama
Que essas navegações que o mundo canta
Não merecem tamanha glória e fama
Como a sua, que o Céu e a Terra espanta.
Sim; mas aquele herói que estima e ama
Com dões, mercês, favores e honra tanta
A lira mantuana, faz que soe
Eneias, e a romana glória voe[89].

A razão de não haver ainda uma epopeia de heróis portugueses vem, segundo Camões, de

[...] não se ver prezado o verso e rima:
Porque quem não sabe a arte, não na estima.

Por isso, e não por falta de natura,
Não há também Virgílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias nem Aquiles feros.
Mas o pior de tudo é que a ventura
Tão ásperos os fez e tão austeros,
Tão rudes e de engenho tão remisso,
Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso[90].

[88] V. nota 44.

[89] v, 94.

[90] v, 97 e 98.

A estirpe do Gama é, segundo Camões, uma daquelas estirpes de heróis ásperos e austeros, a quem pouco ou nada se dá das musas. Por isso também as musas não lhe são gratas, e o Gama não deve pensar que é por amor dele que elas cantam.

É a queixa de um poeta que não encontrou um mecenas e que teve de se contentar com o «prémio alto e quase eterno» de ser conhecido

Por um pregão do ninho meu paterno[91].

Em todo o caso, o Poeta não desiste de oferecer o seu poema a um mecenas em vista e de apresentar a esse mecenas os seus serviços como possível poeta oficial de empresas futuras:

Para servir-vos, braço às armas feito;
Para cantar-vos, mente às Musas dada;
Só me falece ser a vós aceito,
De quem virtude deve ser prezada.
Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
Digna empresa tomar de ser cantada
... ...
A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante,
De sorte que Alexandro em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter inveja[92].

Falando assim, Camões limita-se a formular um lugar-comum que é geral entre os escritores da corte de D. Manuel I e de D. João III. As grandes personagens oficiais, como o infante D. Duarte e o cardeal-regente D. Henrique, são os heróis propostos por Ferreira aos poetas que ele exorta à epopeia. Pedro de Andrade Caminha, que repete este pensamento, chega a apontar para heróis os esposos Farnésio. Diogo Bernardes, que se oferece, como

[91] I, 10.
[92] X, 155 e 156.

Camões, para poeta oficial de D. Sebastião, vai até ao ponto de declarar que, se não leva ao templo da imortal glória a história dos nossos reis, não é por falta de engenho, mas por

Não ver neste tempo um novo Augusto
A quem tão bom trabalho seja aceito[93].

Anteriormente a estes, já Poliziano tinha procurado em D. João II um mecenas, ao mesmo tempo que um herói. A carta que ele dirige ao rei está toda repassada desta ideia de mecenatismo:

De ti devem mais do que de ninguém ocupar-se as nossas vigílias, quero dizer, de quantos rendemos sagrado culto às Musas [...] assentei comigo mandar-te espontaneamente esta carta a ti, rei de suma benignidade e clemência, já também meu rei, preferindo em todo o caso sofrer nota de atrevido por escrever a ser tachado de pusilânime por me calar [...][94]

Poliziano é um caso muito típico do escritor das cortes do Renascimento, com os ócios e a paz garantidos pelo príncipe de quem depende. É, como já observámos, um versificador exímio, um tradutor de Homero e um brilhante ornamento da corte de Lourenço, *o Magnífico*, seu protector. Tem na vida cortesã uma função importante. A sua arte não é feita para uma multidão anónima ou para um público abstracto. O seu público restringe-se a uma corte de apreciadores e de iniciados, a quem não interessa a densidade da experiência do poeta, mas o seu virtuosismo, o seu domínio da técnica da arte. Não se pede ao poeta uma experiência humana variada ou intensa. Pede-se-lhe a elegância na maneira de dizer as coisas, a forma rara e inacessível ao vulgo. À experiência humana ou à força emotiva falta aquela distinção estreme, aquela raridade de cunho que os públicos aristocráticos procuram.

A corte tem ao seu serviço poetas, como tem arquitectos, ou costureiros, ou músicos. E cada uma destas actividades — a

[93] Citado por Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, p. 64.
[94] *Op. cit.*, p. 48.

música, como a literatura, como a costura — é uma actividade desinteressada, um jogo de formas, desligada das necessidades comuns e apoiada numa base económica adequada. As cortes italianas da Renascença são viveiros deste género de artistas, sustentados e alimentados para seu uso. Ariosto e Tasso exemplificam na sua vida este condicionalismo da actividade do escritor.

Ora, é na Flandres, na corte dos duques de Borgonha, enriquecida, como as de Itália, pela prosperidade das cidades comerciais, que verosimilmente se observam as origens deste tipo de escritor. O estilo de Chastelain e de Molinet é muito típico desta corte: nele encontramos o gosto das jóias e de cenografia pomposa dos entremezes, as alusões mitológicas e históricas, a ostentação do virtuosismo da palavra, os latinismos vocabulares e, ainda, a grafia pretensamente etimológica. Estes letrados intitulam-se a si próprios *orateurs*, que significa propriamente indivíduo cuja profissão é falar ou escrever, expor. Encontramos aqui, facilmente visível porque ainda ingénuo, o letrado que acumula os seus recursos, lima as suas frases, rebusca e selecciona as palavras novas com todo o vagar. Os letrados da Flandres, que ficaram na história literária como os *grands rhétoriqueurs*, vivem sob a alta protecção dos duques de Borgonha, de quem são os cronistas e os poetas oficiais. Chastelain recebe de Carlos, *o Temerário*, a Ordem do Tosão de Ouro. E percebe-se como as suas frases puderam ser polidas e lapidadas no repouso que essa longa protecção proporcionava. Zurara é entre nós o representante não só deste estilo, mas também desta noção da vida e do papel do escritor. O seu mecenas e o seu herói — porque era nessa moeda que o escritor pagava a sua dívida — é o infante D. Henrique, que o faz cavaleiro e comendador da Ordem de Cristo. E a ideia de que o escritor deve retribuir em prosa a protecção que o mecenas lhe concede é muito francamente expressa, penso que pela primeira vez, entre os cronistas do reino:

> [...] certamente vergonha padecerão quantos mestres, quantos doutores, quantos letrados por sua benfeitoria cobraram ensino se entre tantos se não achasse algum que os seus excelentes feitos em mais alto e claro estilo perpetuar quisesse[95].

Zurara inicia na nossa literatura aquele período de separação ostensiva entre a literatura culta e a literatura popular de que os escritores do Renascimento terão uma consciência muito nítida. Neste ponto, como noutros, ele faz um contraste muito claro com Fernão Lopes, o homem que diz vir expor ao «pobo» a «nua verdade». Pelos seus processos de estilo — alusões mitológicas, como a comparação do infante D. Henrique com o gigante Atlas[96], menções frequentes de heróis e autores da Antiguidade, período longo e muito afastado da linguagem oral —, Zurara é um letrado que se isola da linguagem comum, um escriba com a consciência de que se senta a escrever para a posteridade: «por representação do presente aos que hão-de vir», escreve ele, «me assento a escrever»[97].

No pedestal do infante D. Henrique emprega ele todos os recursos da sua retórica, ainda incipiente: as alusões eruditas, as hipérboles, as prosopopeias. Daí resulta o primeiro herói convencional da nossa literatura, quero dizer, um herói que não nos é apresentado directamente pelo relato das suas acções, como os de Fernão Lopes, mas indirectamente, através do encarecimento oratório, como os heróis de Camões:

Albuquerque terríbil, Castro forte

Esta insulação do escritor relaciona-se com e foi ajudada por certo aristocratismo ao qual o papel de Zurara o obrigava. Zurara, cronista do Infante, ao serviço, segundo é provável, do partido da nobreza[98], afecta desprezar a plebe:

> A condição da plebe, como diz Tito Lívio, sempre é prasmarem de grandes feitos, principalmente nos começos [...] que o pequeno coração,

[95] *Crónica dos Feitos de Guiné*, ed. 1937, p. 50.
[96] *Ibid.*, pp. 31 e 32.
[97] *Ibid.*, p. 25.
[98] V. Magalhães Godinho, *A Expansão Quatrocentista Portuguesa*, 1945, pp. 117 a 120.

quando vê o fundamento das grandes coisas, sempre lhe parecem muito maiores do que elas são [...][99]

O Infante teria combatido contra esta plebe no começo das navegações; na tomada de Ceuta a bravura dele contrasta com a poltronice daquela. O preconceito aristocrático alia-se a uma consciência especial de letrado profissional que não precisa do vulgo, sendo todavia duas coisas originariamente heterogéneas em Zurara.

Nos nossos escritores do Renascimento encontram-se fundidas essas duas coisas: o ódio da multidão e o espírito de classe. A literatura culta e a popular separam-se, porque o ser escritor deixa de ser um estado acidental que acontece a certos homens, proveniente da necessidade de exprimir uma experiência pessoal ou de debater problemas de interesse comum e torna-se uma técnica complicada de que só certos indivíduos possuem o segredo. Constitui-se a classe dos letrados, que a protecção dos mecenas permite viver no culto da arte e independente do público geral e profano. Passa a haver em literatura profanos ou leigos, e iniciados. A linguagem torna-se acentuadamente técnica, é refundida no sentido de se tornar mais hermética, só acessível aos iniciados, feita de alusões que só em certo meio se compreendem, com um vocabulário inteiramente estranho à generalidade do público. A arte torna-se mais puramente formal, mais isenta dos interesses humanos e comuns. O sentimento desta classe para com o público foi energicamente expresso por António Ferreira (numa ode em que precisamente se ocupa da epopeia):

Fuja daqui odioso,
Profano vulgo. Eu canto
A brandas Musas, a uns espritos dados
Dos Céus a novo canto[100].

É este estado de coisas, quer dizer, esta relação do escritor com o vulgo e esta noção da função do escritor, que exige a base

[99] *Crónica dos Feitos de Guiné*, ed. 1937, cap. XVIII, p. 116.
[100] *Poemas Lusitanos*, ode I, liv. I.

económica e social do mecenatismo e que explica a ligação que os escritores do Renascimento estabelecem tão repetidamente entre mecenatismo e epopeia.

A epopeia era, com efeito, o desiderato desta classe de escritores insulados, a grande empresa que todos ambicionavam, o feito máximo. A epopeia permitiria exercitarem-se com a máxima variedade os recursos desta retórica e desta arte, que, separando-se do público geral, busca um fim dentro de si mesma. A composição de um grande poema épico implicava a resolução de uma série de problemas dificílimos e de carácter especificamente técnico: o problema, por exemplo, da unidade de acção, ou o problema da mitificação dos heróis, ou o da ligação da mitologia com a realidade. Há uma ligação muito clara entre a formação de uma classe de *rhétoriqueurs* separada do público profano, apoiada nos mecenas, e a factura de um poema épico que exprimiria (como notámos atrás) os ideais dessa classe. Cada classe inventa as suas empresas próprias: a dos *rhétoriqueurs* inventou esta, como objectivo às suas virtualidades. E já vimos no capítulo precedente de que maneira Camões resolveu os difíceis problemas de estilo que lhe eram postos por esta empresa. *Os Lusíadas* são — chegamos mais uma vez a este ponto — uma obra pela qual o escritor tende a encerrar-se num mundo de arte pura e de formas sem conteúdo, criando uma ficção tanto quanto possível puramente estilística.

TRÊS ENSAIOS
SOBRE OLIVEIRA MARTINS

OLIVEIRA MARTINS, ARTISTA

I

Não me é fácil definir de que maneira me emocionou — considerando as coisas de um ponto de vista puramente estético — a leitura da *História de Portugal* ou do Portugal *Contemporâneo*. Foi algo de indiscriminável, indestrinçável, como a emoção provocada por certas obras musicais, não aquelas que é fácil transpor a um plano visual e sujeitar aí a uma análise, mas precisamente as que escapam a essa visualização ou objectivação. Lendo, por exemplo, a *História de Portugal*, não é um mundo apolíneo de cores e relevos o que se me põe diante dos olhos. Eça de Queirós introduz-me como que num país de formas que tem a pureza do cristal comparado com a coisa opaca, de cores pardas e indiscriminadas e arestas grosseiramente definidas, que é o mundo conhecido. Naquele mágico país uma cor é mais subtil e purifica-se, uma aresta aguça-se, os planos simplificam-se e definem-se. É um mundo que se levanta diante de nós, como uma cidade que se levantasse na outra margem de um rio muito largo. É, em todo o caso, uma visão — e precisamente uma visão, deste ou de outro tipo, é o que Oliveira Martins não me sugere.

Para mim, o seu poder de evocação de épocas e países desaparecidos dilui-se na impressão de conjunto que resulta da lei-

tura dos seus grandes livros. A cor e o pitoresco — para o meu modo de sentir, claro — são meros ingredientes que concorrem para o efeito total; e, até, em certos casos, quando o autor, na intenção voluntária de obter efeito, de «fazer arte», lhes dá uma importância especial, são limitações, notas desafinadas no coro. Dir-se-ia então que o autor, preocupado especialmente com certos motivos, prejudica o conjunto. Não é um mundo de formas novas, cores ou relevos, aquele de que Oliveira Martins nos abre a porta. As cores, nesse país, confundem-se longe, as cidades são manchas esbatidas sobre os montes que se misturam com as nuvens. As cores são elementares, indiscriminadas, ou tendem a esbater-se no mesmo tom neutro, a não se definirem objectivamente.

E, sendo a obra deste historiador intencionalmente uma reconstituição de cidades e países desaparecidos, não é, todavia, no poder pictural ou escultural de os reconstituir diante dos nossos olhos que está, quanto a mim, o seu poder de sugestão. Não vejo monumentos, nem ruas de cidades desaparecidas, nem vestuários coloridos quando acabo de ler a *História de Portugal*. Este suposto pintor, que gosta das cores violentas e cruas, só me consegue sugerir névoas e longes, ou, quando muito, o dorso de uma cordilheira que vem correndo aos solavancos e donde os rios brotam fecundando manchas e formigueiros, que são cidades. Mas a cordilheira é uma linha musical e sinuosa, movente; os rios não têm o brilho de cristal dos regatos de Eça, mas fecundam a terra obscuramente, e as cidades formigam, movem-se sob o cenário constante da cordilheira, correndo como motivo de fundo. As cidades, os monumentos e as personagens correm perante nós, sucedem-se segundo um certo «andamento», e as imagens que deixam em nós confundem-se, as cores sincretizam-se. E só o andamento fica presente. Só ele é constante e tem vida própria. O mais são aparências em trânsito.

Da *História de Portugal* — para considerar um exemplo — ficam-nos dois ou três motivos, para além da dança das personagens de trajos variados: o heroísmo; o sebastianismo; o jesuitismo; o terramoto. Os figurantes revezam-se na dança, mas motivos constantes os fazem dançar.

É neste «andamento», dentro do qual fluem, do princípio ao fim, as personagens da *História de Portugal*, do *Portugal Contemporâneo* ou da *História da República Romana*, que me parece estar o que há de específico ou de sugestivo nas obras de Oliveira Martins. Musical — não plástica, pictural, espacial — é a emoção que elas provocam. Há, aliás, uma música espacial, feita de simetrias, círculos, polígonos, planos, como a de Eça de Queirós. A de Oliveira Martins é musical no sentido em que esta palavra se opõe a espacial: mergulha-se no oceano do tempo.

II

No estilo do escritor manifesta-se a força interior que o impele. Quem seja capaz de revelar o segredo de um estilo obtém não só os truques retóricos, a técnica da arte, o pensamento consciente, mas a própria estrutura mental, a maneira íntima de ser, que nem sempre gosta de se mostrar à luz do dia, ou sequer à luz da própria consciência.

Ramalho Ortigão pretendeu que Oliveira Martins não tinha estilo próprio. Esta opinião é interessante pela noção de estilo que revela. Ramalho é um construtor da frase, gosta de simetrias e de oposições, de contrastes ou de associações de cores. Segundo ele, ter estilo é ter uma arquitectura frásica própria e dispor de uma maneira pessoal os dados exteriores. O homem refracta a vida exterior, analisando-a, como o prisma óptico decompõe a luz solar nas sete cores do espectro. Ter, portanto, uma arquitectura pessoal da frase e um sistema vocabular próprio, uma adjectivação que decomponha de certa maneira, e não de outra, os dados exteriores, nisso consiste, para Ramalho, o estilo.

E, efectivamente, em Oliveira Martins não se encontra aquele jogo de contrastes que fazem de Ramalho um bom caricaturista. Ao contrário do de Oliveira Martins, o estilo de Ramalho é todo espacial. A ironia nasce geralmente do contraste e do exagero do desenho: há um parentesco entre Ramalho e Rafael Bordalo Pinheiro. Ou, quando foge da ironia para a eloquência, a frase de

Ramalho levanta-se como um castelo: é uma eloquência feita de contrafortes e relevos, que é fácil decompor. As frases sucedem-se segundo certa arquitectura oratória, em sucessão, em simetria, em crescendo ou em decrescendo. Mas é sempre a imagem espacial, restrita, limitada, poligonal, sem ressonância, a que resulta da sua leitura. A sua frase tem estilo, no mesmo sentido em que tem estilo um edifício. E é natural que, por este lado, Ramalho tivesse sentido a ausência de estilo em Oliveira Martins.

Mas também Oliveira Martins não tem estilo, no sentido em que o tem Eça de Queirós. A luz exterior, em Eça, através do seu prisma, decompõe-se numa subtilíssima policromia. O adjectivo procura definir-se cada vez mais exacto e mais específico — diversificando, decompondo, analisando, simplificando a impressão vinda do mundo externo. Em Eça de Queirós pode dizer-se, com muita exactidão, que o estilo é um instrumento de análise: o que era confusamente fosco torna-se subtilmente matizado numa série de planos transparentes e sobrepostos. Isto é muito mais límpido que as torres e contrafortes da eloquência de Ramalho. Eça de Queirós, conduzindo-nos a uma atmosfera menos grossa e brumosa, de luz pura e ar leve, é mais subtilmente espacial que o seu camarada.

Ora, este poder de refranger a realidade decompondo o dado exterior já vimos que o não tem Oliveira Martins. Não é preciso muita atenção para observar isso no seu estilo. A adjectivação é pobre e vulgar: «esplêndido», «incomparável», são termos que emprega a cada passo, como quem não foi capaz de analisar ou definir a percepção. O vocabulário repete-se, sem propriedade, como uma forma rude que se aplica a muitas coisas; repetem-se as palavras de efeito, como «orgia» e «quimera», a propósito dos objectos mais variados; e os truques retóricos são tão mal disfarçados e vulgares que não enganam ninguém. São, por vezes, alegorias que o conselheiro Acácio gostaria de repetir:

> [...] o grande espectro da morte enchia o céu inteiro, toldando o Sol com as suas asas de vampiro, orladas de garras aduncas [...][1]

[1] *Os Filhos de D. João I*, 2.ª ed., p. 232.

Por isto os seus livros de viagens — *A Inglaterra de Hoje* e *Cartas Peninsulares* — são, como obras de arte, inferiores. Não encontramos aí uma reacção espontânea e livre aos espectáculos de paisagens ou usos exóticos (como nesse belo livro de Eça de Queirós, *O Egipto*), nem impressões propriamente ditas, nem memórias, nada do que caracteriza o verdadeiro escritor-viajante. Em vez disso, há considerações gerais a propósito de factos observados pelo autor. Os factos servem de mero pretexto às considerações gerais. A abundância de gado, por exemplo, serve de ponto de partida para uma teoria sobre o carácter sanguíneo e desportivo dos Ingleses. E toda esta teoria acerca da Inglaterra e dos Ingleses, que abrange o carácter, a economia, a arte, a vida social, e se alarga a uma teoria geral da economia mundial, do industrialismo e do conflito do capital e do trabalho, incluindo estatísticas e uma história documentada dos movimentos operários em Inglaterra e no continente na segunda metade do século XIX, tudo isto vem já feito, estudado, do continente, documentar-se nesta viagem, que é antes uma visita de estudo, rigorosa e planeada.

Há neste livro, aliás, uma frase significativa:

> Muitas vezes, observando as fisionomias e indagando os caracteres expressos nas feições, cheguei a resultados que me satisfizeram. Tinha o sentimento de haver acertado, e as caras que me passavam diante da vista, inexpressivas como esfinges, iam formando, letra a letra, as palavras com que construía o meu pensamento[2].

Note-se: as caras, os factos que o viajante observa, não são mais que as letras ou palavras «com que constrói o seu pensamento». Melhor do que isso: nas caras e nos factos procura ele a confirmação ou a concretização de um pensamento que existe anteriormente a eles: «tinha o sentimento de haver acertado.» Isto é: o que estava observando confirmava o que já tinha pensado antes disso. É evidente que a espontaneidade com que o viajante recebe as imagens de fora ou se entrega despreocupada-

[2] *A Inglaterra de Hoje*, 3.ª ed., p. 45.

mente às emoções do caminho, a aceitação de cada coisa tal como se nos oferece ou como a sentimos, não existe para este visitante, que nas coisas concretas vê unicamente as letras do seu pensamento. Por isso este seu livro é desprovido do encanto especial dos livros de viagens — o inédito, o sabor local, o aventuroso — e oferece um interesse de qualidade muito diversa. Vale precisamente pelo que tem de esquemático e meditado, pelo aproveitamento das estatísticas, pela interpretação dos factos, e não pelos próprios factos. É um livro que podia ter sido escrito em Lisboa, sem sair do gabinete de trabalho.

O mesmo se poderia dizer das *Cartas Peninsulares*, onde a paisagem serve de pretexto não para divagações à Garrett, mas para a exposição de ideias gerais. Cito um exemplo, que me parece cabal:

> [...] na confluência do Zêzere [...] vejo levantada em anfiteatro a nobre Constância. Nobre, dizemos, porque foi lá que Camões ouviu as Tágides segredarem-lhe os mistérios d'*Os Lusíadas* e ensinarem-lhe a linguagem sublime em que canta a glória de um povo já então agonizante e que depois não fez mais que prolongar a crise do acabamento [...]

Aqui temos em duas linhas a teoria da história de Portugal, tal como Oliveira Martins a expôs por dezenas de vezes, associada à cidade de Constância pelo mero facto de Camões lá ter residido acidentalmente. Esta associação de ideias revela todo um mundo de cultura livresca substituindo-se à espontaneidade de reacção perante o mundo exterior.

Porque o nosso autor não só se não deixa penetrar facilmente pela cor ou pela forma das coisas que o cercam, como ainda, numa espécie curiosa de alucinação (que ele atribui a Nun'Álvares na crise de Valverde), as vê à luz do mundo que criou dentro de si. Constância aparece-lhe nobre porque Camões, há tantos anos debaixo da terra, lá morou. Quando quer contar a impressão que lhe faz o estrondo e a imensidade de Londres, o nosso autor compara esta cidade com a desaparecida Babilónia, e até as linhas bem nítidas da Catedral de Westminster, que ele observou com os seus olhos, lhe surgem um dia, ao que diz, com

as formas da estátua de Nabuco, a que se refere a Bíblia[3]. As coisas que Oliveira Martins tem diante dos olhos são por este modo caracterizadas e descritas por meio daquelas que ele nunca viu e que só existem na sua imaginação.

Por este lado, portanto, dir-se-ia que também, com razão, lhe nega Ramalho o estilo, isto é, aquele poder de receber a realidade com a nossa maneira pessoal de ser e retransmiti-la assim, refractada através de nós. Este poder de aceitar e retransmitir o mundo externo é mínimo nos livros de viagens de Oliveira Martins, que parecem protestar vigorosamente contra o lugar-comum que o classifica como escritor visualista e amador do pitoresco.

Não se pode todavia considerar gratuito este lugar-comum. A obsessão da cor e da forma parece por vezes apoderar-se do nosso escritor. A *História da República Romana* oferece-nos numerosíssimos quadros coloridos: Cartago erguendo-se para o céu azul, como um castelo de casario, sobre o azul do mar, coroada dos tectos dos templos reluzentes de cobre, ouro e vidro, e de palmeiras que se destacam no céu, com os galos brancos de Baal cantando alegremente ao sol do alto dos terraços, tudo isto «numa orgia prolicrómica»; ou a nau de ouro de Cleópatra, vogando como um cisne, puxada a remos de prata, levada pelas velas purpúreas, no mar azul com ondas de espuma branca. Nestes e noutros quadros, que seria fácil multiplicar, há uma abundância deliberada de cores cruas e banhadas de sol. Sempre que se oferece oportunidade, correm rios vermelhos de sangue, que, às vezes, se despenham como cataratas no mar azul, ou luzem os brincos e os colares nos peitos negros dos africanos, que, rindo, mostram os dentes brancos, e é frequente virem as labaredas do incêndio animar o espectáculo. As cores agitam-se, como que se autonomizam, chamam a atenção para si, realizam, para empregar uma expressão predilecta do próprio Oliveira Martins, «verdadeiras orgias». Eis um exemplo característico das tais orgias:

> Traziam [os navios romanos] esses mármores policrómicos dos palácios e colunatas que, luzindo ao sol, confundiam as suas cores com as

[3] *A Inglaterra de Hoje*, p. 239.

pinturas murais rutilantes: o fingeteo alaranjado, o pentélico alambreado, o vermelho da Numídia, o basalto negro da Etiópia, os alabastros ondeados, brancos de marfim, amarelos, verdes, do Egipto, e os pórfiros multicores, raiados de branco, amarelo e preto, ou preto, branco e verde, e os jaspes da Sicília, os mármores nacarinos de Paros, superiores aos indígenas de Carrara, cor de leite. Todas essas pedras expostas à luz, engastadas na ramaria dos bosques sagrados, dos jardins opulentos, pareciam tão animadas, pareciam tão vivas como a multidão que se agitava misturando todos os trajos e todos os tons de cor de pele pelas ruas dessa cidade que continha mais de mil palácios, mais de quarenta mil ilhas os quarteirões de casas altíssimas, mais de seiscentos mil homens livres e outros tantos escravos[4].

A pretexto de descrever a grandeza e riquezas de Roma, este texto não é mais que uma combinação de cores. Os mármores reúnem-se, afluindo das várias partes do mundo, para nos oferecerem o espectáculo da sua «orgia policrómica». E todas estas cores — laranja, vermelho, negro, branco de marfim, branco de leite, amarelo, verde —, reunindo-se, ressaltam animadas e vivas como a multidão. São elas que falam, tornadas já independentes do bloco de pedra onde estavam como que encarceradas. De tal modo se cria uma espécie de mundo fantástico, rotas e transpostas as limitações da verosimilhança.

Mas, por outro lado, não é muito difícil sentir como estas cores são cruas, espessas, elas mesmas, realistas. O vermelho é como sangue, o azul como o céu, o verde como ervas, etc. Não se matizam nem sofrem aquele processo de decomposição e desfibramento espectral a que assistimos em Eça de Queirós. De tal modo ficam fora do sujeito estas cores que se sente que Oliveira Martins as não coou para dentro do seu mundo íntimo. Em Eça há cambiantes, tons, lâminas de variados matizes, que, combinados, formam um subtil mundo espacial interior. Em Oliveira Martins, pelo contrário, as cores ficaram de fora, cruas e inteiras, como sólidos: nele o mar é sempre azul como se fosse feito de uma aguada, as espumas são brancas por ofício, os

[4] *História da República Romana*, 4.ª ed., vol. II, p. 382.

dentes dos negros ressaltam brancos sobre a pele escura, o sangue é vermelho-vivo, etc.

Não há, portanto, quer-me parecer, uma comunicação real entre o mundo das cores e o mundo íntimo do escritor: são duas zonas impermeáveis.

Note-se, por outro lado, que as sete cores do espectro não são mais que uma convenção por meio da qual simplificamos a ilimitada escala de cambiantes que oferecem as coisas coloridas, e que, por isso, quando o escritor toma as sete cores como entidades e pretende dar-nos o espectáculo da sua assembleia ou orgia, é caso para desconfiarmos de que ele está pintando de cor quadros convencionais. A este respeito é interessante observar que nos livros de Oliveira Martins só há pitoresco quando o autor descreve cenas passadas, que ele conhece unicamente através dos livros: há mais pitoresco incomparavelmente na *História da República Romana* que n'*A Inglaterra de Hoje*.

O pitoresco de Oliveira Martins tem fontes literárias; é um pitoresco de segunda mão. Moniz Barreto observou a influência de *Salambô* na *História da República Romana*[5].

A análise dos quadros «pitorescos» de Oliveira Martins descobre-nos em certos casos um parentesco com as estampas convencionais dos poetas parnasianos. Eis um exemplo:

[...] e no fundo azul-ferrete do céu, confundido lá no horizonte com o azul-cerúleo do mar, em clarões de luz de ouro, tudo refulge destacando-se, sem se esbater em tons medianos, numa orgia de tintas, em que destoa a oliveira suave e pálida. Do meio da paisagem metálica saltam, dispersos, os casais brancos com tectos rasos, onde à noite se bebe a frescura do ar, como pérolas engastadas entre esmeraldas e rubis[6].

Sem dúvida, é isto um excelente exercício literário de aluno aplicado e sabedor. Mas note-se como tudo fica convencional e exterior: a brancura dos casais imobiliza-se e solidifica-se em forma de pérola; o mar cristaliza em esmeralda. A paisagem

[5] *In* opúsculo *Oliveira Martins*.

[6] *História da República Romana*, 4.ª ed., vol. I, p. 190.

detém-se num quadradinho de papel um pouco precioso, e nós ficamos de fora, alheios ao sentimento pessoal do autor. Este pitoresco cru, substantivo e convencional é, quanto a mim, o defeito mais grave da *História da República Romana* e dá-lhe um ar de fresco a cores berrantes e falsas, que, porventura, agrada a leitores pouco exigentes.

O pitoresco de Oliveira Martins revela-nos, portanto, um escritor que é incapaz de reproduzir o mundo que o cerca, as formas e cores de que é pessoalmente testemunha, para quem as cores existem na sua forma mais simples e convencional e cujos quadros são arranjos literários, imitações que nada dizem do seu mundo íntimo e da sua sensibilidade pessoal. Também por este lado se confirma a impressão que nos deixa a *Inglaterra de Hoje* de uma impermeabilidade de Oliveira Martins ao mundo externo. Também por este lado tinha razão Ramalho Ortigão ao negar a Oliveira Martins um estilo pessoal.

III

Note-se, porém, que a noção de estilo era para Ramalho toda espacial. O mundo interno do escritor era por ele concebido com um espaço *sui generis* ao qual se transpunha o espaço exterior. E neste sentido, espacialmente, julgo poder dizer-se que Oliveira Martins não tem estilo próprio. Como poderia tê-lo um homem que nas coisas não vê senão «as letras com que constrói o seu pensamento»?

As coisas não oferecem para Oliveira Martins um interesse estático e discriminável. Ele não sabe descrever distinguindo cambiantes e planos. As coisas movem-se segundo certa direcção e certo andamento e com certo sentido, e é nesse mover que está o seu interesse. Aliás, o movimento está dentro do autor, são as letras com que escreve o seu pensamento. Se desistirmos de procurar neles a cor, os quadros de Oliveira Martins ganham interesse pelo ritmo em que são levados. Mesmo as descrições de paisagens têm movimento e, se se tornam convencionais

quando se detêm no pitoresco estático, são vivas e ganham autenticidade quando ele, num voo amplo, nos mostra de golpe, em vastas extensões, o movimento das cordilheiras ou dos rios combinado com os dos homens que os povoam. Não se nos deparam montanhas de saliências proeminentes ou os longes finamente azuis do *Suave Milagre*, mas dorsos de cordilheiras que correm traçando fronteiras de nações ou rios que fazem brotar cidades:

> Da cordilheira dos Apeninos, que é a espinha dorsal da Itália, descem lentamente para a costa ocidental dois rios, o Tibre e o Anio, e, fundidas as suas águas, vão desembocar no mar em Óstia.
>
> Junto a este vértice foi assentar Roma, debruçada sobre a margem esquerda do Tibre, que se tornou para ela a respiração e a vida, sobranceira ao rio cujas águas barrentas de pozolana avermelhada deslizam vagarosamente entre as margens paludosas.
>
> A cidade dos Romanos delimita por Oeste essa região do Lácio, antigo teatro de pavorosas convulsões, berço de mitos e lendas que lhe conservaram a lembrança. Cúrcio no seu antro, Caco vomitando chamas, eram a personalização dos vulcões apagados do Lácio, que outrora despejavam rios de lava sobre o mar estirado ao longo das campinas posteriores. Da luta da água e do fogo nasceu o lugar de Roma, e onde hoje corre o Tibre, um rio de água, correram em tempos antigos torrentes de lume; onde agora há lagos — o Albano, o Nemí, que os Romanos diziam espelho de Diana — houve crateras — as fauces de Caco projectando lavas e falando com a voz dos trovões, as muralhas de chamas com que Céculo defendia Prenesto. As alturas dessas montanhas vulcânicas, agora já cobertas de carvalhos e faias murmurantes, revendo-se no *speculum Dianae*, cingem o território romano, coroando a cidade, que do carácter agreste do seu solo, das lembranças terríveis dos combates geológicos, dir-se-ia que tirou os motivos dominantes do seu temperamento histórico [...]
>
> Expulso o mar, vencidas as ondas, já as águas do Tibre se espreguiçavam molemente na campina, insinuando-se por todos os vales desse terreno ondulado. Por entre as manchas brancas da água, por entre as lagunas e pauis, cercadas por atoleiros sem fundo, levantavam-se colinas, e à antiga batalha clamorosa dos elementos sucedia a luta obscura e silenciosa que dia a dia sublevava o solo, cortando os braços do rio e fechando lagos, tornando os lagos em charcos, os charcos em lameiros, os lameiros, por fim, em terreno pingue e arável. Na batalha dos elementos surgira uma

nova força: o homem, com a sua enxada, abrindo regos, construindo valas, dissecando e cultivando.

Assim nasceu Roma[7].

Cito toda esta longa descrição porque nela me parece encontrar, de uma maneira saliente, aquilo que é típico das descrições de Oliveira Martins, que é o serem simultaneamente narrativas e descritivas: a Terra nasce em convulsões e, movendo-se, prepara a história do homem, de que é o prólogo. A descrição da Terra é movimentada. A geografia é também uma história dramática.

A Natureza vive na luz, e a alma sente que os elementos têm dentro de si forças que os animam[8].

E estas forças vivas da paisagem têm a sua vida entrelaçada com a dos homens. Na batalha de Aljubarrota, quando os Castelhanos fugiam:

Os largos campos para os lados de Alcobaça palpitavam com a gente dispersa fugitiva, escondendo-se pela charneca, envolvendo-se nas dobras do manto da noite que vinha descendo[9].

As descrições de Oliveira Martins são, desta maneira, narrativas, a não ser quando são as tais estampas de efeito, de gosto parnasiano. Oliveira Martins vê a Natureza como movimento dentro do tempo.

Ora, se há algo de autêntico, pessoal e sugestivo, comunicativo, nas páginas de Oliveira Martins, creio que são as suas narrativas. Aí, na condução de uma batalha, na estratégia de um exército em movimento, no levantar ferro de uma esquadra ou no surgir dela diante de uma cidade, até no correr de um rio através dos montes, está a superioridade do escritor. Narrativas como a do cerco do Porto, a da batalha de Toro (no único

[7] *História da República Romana*, 4.ª ed., vol. II, pp. 1 a 4.

[8] *História de Portugal*, 12.ª ed., p. 48.

[9] *A Vida de Nun'Álvares*, 5.ª ed., pp. 280 e 281.

capítulo que ficou d'*O Príncipe Perfeito*), certos combates navais no Oriente (na *História de Portugal*), julgo que não foram excedidos na literatura portuguesa. O ornato é reduzido ao mínimo, cada frase nota um facto, não há adjectivos, não há análise. Raras imagens sublinham a marcha ou o voo das coisas.

IV

Isto não quer dizer de maneira alguma que Oliveira Martins seja um romancista. Dizer que o romancista tem a noção do tempo ou do movimento é caracterizá-lo de maneira muito incompleta.

Considerando especialmente o caso de Oliveira Martins, julgo que é completamente destituída de fundamento a noção corrente de que este escritor é um romancista que procura na história materiais para os seus romances. Tudo prova, pelo contrário, que Oliveira Martins nunca poderia ser um romancista, mesmo histórico, por lhe faltarem a estrutura e a compleição próprias do género.

Os próprios livros em que procurou fazer romance, ou aproximar-se dele — *Febo Moniz, A Vida de Nun'Álvares* e *Os Filhos de D. João I* —, nos dão os argumentos mais flagrantes e consideráveis contra o lugar-comum do Oliveira Martins romancista.

O *Febo Moniz*, que é a primeira publicação do nosso escritor, não passa de uma obra convencional, modelada em Herculano e Vítor Hugo, sem interesse de espécie alguma, a não ser a movimentação da batalha de Alcântara, revelando desde logo um autêntico narrador, a qual remata numa cena cruenta de fuga e perseguição. A condução do diálogo é, neste livro, inteiramente deficiente. Aí procurou Oliveira Martins seguir um bom modelo — Garrett. Mas a imitação frouxa e lassa, desprovida de senso dramático, mostra bem a distância que vai do aluno ao mestre.

Esta deficiência do diálogo ressaita vivamente nas biografias. Os poucos diálogos que encontramos n'*A Vida de Nun'Álvares* são reproduzidos de Fernão Lopes e perdem completamente o a-propósito, a naturalidade e a tensão dramática que têm neste autor. Quanto a *Os Filhos de D. João I,* não há, pode dizer-se, diálogo neste livro.

Ora é difícil falar de romance onde não há diálogo. O diálogo serve para equacionar personagens, quer sejam as personagens contraditórias que há dentro do mesmo sujeito, quer as que encarnem em sujeitos diferentes. E não há romance sem equação de personagens. Para o romancista, o homem define-se agindo ou discorrendo em face de outros, num jogo que o põe à prova; o eu define-se em função de outros eus. Isto pode não ser assim para o ensaísta ou para o poeta, mas é-o para o romancista e para o dramaturgo. O romance é o género em que as personagens jogam umas com outras, definindo-se reciprocamente — isto é, o género em que as personagens dialogam. Pode o diálogo ser mudo, não se exprimir em palavras, existindo em todo o caso na contraposição das atitudes e na acção, que é uma maneira de o homem dialogar[10].

Mas, se considerarmos *Os Filhos de D. João I,* verificamos imediatamente que a ausência do diálogo, falado ou mudo, é a característica estrutural deste livro, em que se descrevem, aliás, caracteres tão variados e salientes. Os filhos de D. João I não dialogam, mostram-se-nos sucessivamente, como se cada um estivesse erguido no seu pedestal, solitário. Há neste livro um ensaio sobre D. Duarte e *O Leal Conselheiro* (diga-se, de passagem, que é o melhor e mais clarividente ensaio até hoje tentado sobre *O Leal Conselheiro*), outro ensaio sobre as navegações henriquinas, outro sobre os judeus em Portugal na Idade Média, outro sobre as Ordenações Afonsinas, uma tentativa de caracterização de D. Pedro e os quadros movimentados das batalhas de Tânger e de Alfarrobeira, nos quais o autor dá prova do seu já mencionado talento de narrador. Descontando estas

[10] Ver nota 9 no fim do volume (4.ª ed.).

duas narrativas, é um livro composto de ensaios e de retratos (que também são ensaios). Esta estrutura, precisamente, dispensa o diálogo das personagens. O retrato, tal como o praticou Oliveira Martins neste livro, é um género a que é alheio porem-se as personagens à prova na acção definindo-se umas em face das outras. É um livro de ensaios, de análises. O retrato de D. Pedro é um ensaio, outro ensaio o retrato de D. Duarte, outro o retrato de D. João I, e estes homens não se encontram a não ser em cenas obrigatórias e decorativas como a da agonia de D. Filipa armando cavaleiros os filhos na véspera da partida para Ceuta — cena em que, aliás, eles se reúnem como os actores no intervalo de uma representação, mostrando-se ao público que os quer aplaudir. Estes heróis, portanto, não se definem dialogando, que o mesmo é dizer agindo.

A análise destes retratos pode levar-nos a descobrir porque é que eles não estabelecem, nem podem estabelecer, diálogo. Há aqui heróis lendários de que nós não chegamos a sentir a realidade psicológica, como o infante D. Fernando — mais ideia e símbolo que homem. Há D. Henrique, D. Pedro e D. Duarte, que são os verdadeiros retratados. Destes, D. Henrique parece-me obedecer mais a um esquema externo que a uma explicação psicológica. Oliveira Martins supõe nele o espírito prático e realista, que representaria a herança paterna, misturado com uma espécie de misticismo fenício, que o faz isolar-se e tentar empresas impossíveis. Não é difícil descobrir o esquema desta interpretação: como português, filho do povo — ao contrário dos irmãos, que são ingleses —, D. Henrique representa, pelo lado do pai, o heroísmo activo e prático que é a alma da história nacional; como fenício, simboliza os novos tempos de comércio e navegação em que a nação vai entrar. Portugal é a nova Cartago, segundo frequentemente se explica neste livro. E desta reunião de caracteres, que é, no fundo, uma esquema simbólico, resulta um herói sem mola interior, a que a gente não é capaz de conhecer a cara, e que não se percebe bem de que maneira tem contacto com as coisas: mais uma alegoria que um herói.

É outro o caso de D. Pedro e de D. Duarte. D. Duarte é, para Oliveira Martins, o exemplar de certo tipo de carácter: o literato, que cria na literatura o seu mundo próprio, onde se refugia para se consolar dos fracassos no mundo da acção prática. O homem que falha procura uma compensação, uma realização fictícia e gratuita, no mundo da literatura. Assim, Oliveira Martins, fracassada a sua tentativa de governo, compensa-se n'*O Príncipe Perfeito;* e já antes disso, quando se encontrava ainda fora da acção política, encarnara em César a sua ambição. Ora, D. Duarte, segundo a interpretação de Oliveira Martins, é, como ele mesmo, um refugiado na literatura. Por isso, talvez, Oliveira Martins o não poupa, como quem vê diante de si o seu próprio espectro. Critica-o, acusa-o, dirige-lhe ditos sarcásticos e pretende finalmente sentir pela sua fraqueza a comiseração dos fortes. D. Pedro é, pelo contrário, a sua imagem ideal. Atribui-lhe a duplicidade perigosa de um homem que ao mesmo tempo actua no mundo prático e traz em si uma vida interior intensa. Perante as criaturas deste mundo, assume a atitude de condescendência misturada com desprezo, que era também a de César na *História da República Romana.* É ele quem critica a atitude de D. Duarte, exortando-o a «não consentir que a vontade se nos perca nem o siso se nos dilua na região vaga das abstracções, em que tudo se confunde»[11].

Por um lado, portanto, encontramos neste livro um pseudo-retrato, que não é mais que um esquema personificado da história de Portugal; por outro lado, dois tipos de carácter, que são espectros ou idealizações do carácter do próprio autor. É natural que tais personagens, não tendo a autonomia das coisas animadas de princípio vital, fiquem imobilizadas nos seus pedestais. São esquemas e análises, não homens de carne e osso como os que pede o romance, incapazes de se moverem e contactarem com as coisas vivas, sem calor. O romancista é o homem capaz de viver outras vidas além da sua própria, e estas personagens vivem, afinal, a vida do autor, melhor, não

[11] *Os Filhos de D. João I*, 3.ª ed., p. 142.

chegam a viver, porque não chegam a desintegrar-se do seu pensamento abstracto. Uma coisa, neste livro, são eles, imóveis na sua máscara inteiriça, outra coisa é o movimento das batalhas e dos acontecimentos, que se desenrola segundo o seu andamento próprio, como um rio que corresse aos pés de estátuas de pedra.

Mais significativo ainda a este respeito é o retrato de Nun'Álvares. O esquema desta personagem é o da *História da Portugal* e, principalmente, o da *História da Civilização Ibérica.* Nun'Álvares é o herói peninsular típico; a sua história é toda simbólica. A teoria do «heroísmo peninsular» encarna nele: a cavalaria de Nun'Álvares, transcendentalizando-se, transforma-se numa *caballeria a lo divino,* exactamente como ensina a *História da Civilização Ibérica.* E, assim como a Península acabou quando atingiu aquilo a que o autor chama a «definição exacta do seu génio», assim Nun'Álvares, chegado ao ponto mais alto da sua evolução, se recolhe ao aniquilamento monástico. O próprio Oliveira Martins se empenhou em tornar bem claro este simbolismo de Nun'Álvares, explicitando-o mais de uma vez:

> A semente da nobreza desabrochava em flor de cavalaria na sua alma, para gerar o fruto da dedicação patriótica, ultimando-se no misticismo católico, legado ou testamento que os tempos novos deixariam em herança aos vindouros. Assim a vida do herói se tornava *cíclica*[12] e, encerrando as eras passadas do naturalismo bravio, iniciava os tempos dourados da fé peninsular com a empresa da redenção nacional[13].

Além deste tema, há outro n'*A Vida de Nun'Álvares:* a evolução da estrutura social da Península. Nun'Álvares, representante do velho mundo medieval, encontra-se perante um novo estado, fundado num direito abstracto e geral, que tem as origens remotas nos concílios visigóticos e na cultura latina conservada pela Igreja; o feudalismo tem os dias contados. Nun'Álvares debate-

[12] O itálico é meu.

[13] *A Vida de Nun'Álvares*, 5.ª ed., p. 300.

-se contra estas circunstâncias fatais, que ele próprio, sem o suspeitar, ajudou a estabelecer. Mas não se julgue que nós vamos assistir ao debate, ao jogo dramático do herói e do mundo novo. Este novo mundo é descrito esquematicamente num estudo nomológico, que repete e desenvolve certos capítulos da *História da Civilização Ibérica;* em face deste esquema levanta-se outro esquema, o da cavalaria medieval, personificada em Nun'Álvares. A luta do herói, que é um esquema, com o meio, que é uma análise, não chega a ver-se. Não chega a ser uma luta: é apenas uma antítese conceptual.

Se de D. Duarte e de D. Pedro encontramos tipos ou atitudes morais que traem um debate íntimo do próprio autor, em Nun'Álvares encontramos uma alegoria em que é representado o esquema da *História da Civilização Peninsular.* E, quanto à verosimilhança psicológica, é questão que não chega a pôr-se para esta personagem, como também não chega a pôr-se para o infante D. Henrique d'*Os Filhos de D. João I.*

Juntamente com esta incapacidade de criar homens de carne e osso, é nítida em Oliveira Martins a incapacidade de sugerir ambientes, atmosferas diversas das do próprio autor. O romance é uma despersonalização; o romancista um viajante capaz de respirar o ar de outros mundos, vestir trajos de outras terras e ter muitas caras. A permeabilidade ao meio é para ele uma condição imprescindível. Ora, Oliveira Martins visitou, impermeável, a Inglaterra, fechado no seu pensamento, e o esquema que para lá levou, esse de lá o trouxe. Dir-se-ia que percorreu a Inglaterra a bordo. É assim, a bordo, preparado e protegido por esquemas prévios, que ele visita as cortes de D. João I e D. Duarte: falta-lhe aquela vocação de memorialista, sem a qual não há romancista verdadeiro.

Nem mesmo esta atitude de romancista ou memorialista é compatível com aquele estilo avesso à análise que já notámos em Oliveira Martins. O romancista ou o memorialista deixa-se viver as coisas; o seu estilo pretende fixar ou decompor estados vividos e atmosferas respiradas. É por isso um estilo analítico, uma notação precisa e esmiuçadora. Ora, o estilo de Oliveira

Martins é narrativo neste sentido de que não é descritivo, discriminador. Dispensa a adjectivação, que é, na sua época, um instrumento fundamental da técnica do romance. Dispensa todos os pormenores que definam um ambiente, uma cara, um estado, recolhe o traço essencial, os factos que desenham um movimento, e passa num galope. Por vezes até dispensa o chão onde pousam os pés dos seus heróis, quer dizer, o percurso visível dos acontecimentos, e, dando-lhes asas, lança-os num voo irreal, mas directo, ao ponto de chegada. Veja-se Aníbal atravessando os Alpes:

> Aníbal desceu como a torrente do Dória, em cujo vale se deixou ir. Veio o exército num turbilhão, em cataratas de homens, cavalos, elefantes, despenhando-se, escorregando com um fragor imenso, como uma tempestade medonha desencadeada sobre a Itália[14].

A narrativa da travessia dos Alpes está cheia de coisas destas: as imagens dispensam a narrativa seguida e realista do percurso do exército. Em vez de decompor, o autor sincretiza. O movimento ideal substitui-se à marcha passo a passo, penosa, pelo chão de concreto. A travessia dos Alpes por Aníbal, que podia ser o esboço de um romance, passa-se, afinal, num mundo livre, em que as caminhadas se adelgaçam em voos de pássaro e as descidas se soltam em torrentes de rios. A imagem-síntese transpõe a um outro plano o mundo observável e analisável. O movimento liberta-se dos atritos e acidentes: Fábio Máximo e Aníbal, em largos voos sobre a Itália, espreitam-se como duas águias. É dos processos mais frequentes de Oliveira Martins este emprego de imagens para dispensar a caracterização analítica, particularmente de pássaros, correntes e ventos.

O efeito é, por vezes, curioso:

> [...] a armada [...] veio fundear [...] descendo as velas como um bando de gaivotas quando pousa na água depois de bordejar[15].

---

[14] *História da República Romana*, vol. I.

[15] *Os Filhos de D. João I*, 3.ª ed., p. 39.

V

Assim é possível ser narrador sem se ser romancista. O movimento é reduzido à sua expressão mais abstracta, mais simbólica ou mais poética. Em Vítor Hugo poderíamos encontrar muitos exemplos deste sincretismo poético e desta transposição do real em mito.

Eis algumas imagens deste tipo em Oliveira Martins:

A tradição antiga da dinastia de Avis perde-se

pelos desvios das serras, no sonho de um D. Sebastião transfigurado, como os flocos de névoa fugaz ainda errantes nos vales angustos quando o Sol vai dourando já as cumeadas[16].

Depois de 1580

a Nação era um campo santo; os homens como sombras, as agitações messiânicas, espécie de fogos-fátuos que ondeavam no ar suspenso na atra sombra da noite do infortúnio[17].

E quando os convivas de Catão se calam, no festim da despedida,

um silêncio fúnebre caía pouco a pouco sobre a mesa do festim, como a noite cai também sobre os campos, calando uma a uma as vozes coloridas da paisagem[18].

A imagem — comparação, metáfora, parábola — não tem sempre a mesma função. Por vezes é descritiva, concretizante, adjectivante, determinativa; descreve comparando. Outras vezes tende precisamente a transpor as limitações do concreto, a criar um mundo simbólico para além dos limites do mundo espacial. Neste último caso o mito substitui-se à notação descritiva e

[16] *História de Portugal*, vol. I, p. 111.
[17] *Ibid.*, p. 76.
[18] *História da República Romana*, 4.ª ed., vol. II, p. 354.

analítica. O romance, a arte concreta e analítica por excelência, é inimigo deste estilo, como da sua própria negação.

Os ambientes, todos eles feitos de compromissos, equilíbrios, entretecidos e limitações; o diálogo, que é uma equação, um equilíbrio de forças, um jogo de limitações, não está aqui no seu lugar próprio. Neste estilo dir-se-ia que as forças, contidas como pássaros, abriram caminho para o espaço livre. O equilíbrio que ordena e centraliza a obra de arte é diferente do que exige o romance. Deixa de assentar num compromisso de forças, numa equação ou num jogo de personagens e ambientes, como que ordenados num sistema centrípeto. Desintegra-se esta espécie de sistema solar em torno de um centro de gravitação, e o autor assiste ao voo livre dos temas e das formas num espaço em que a lei do equilíbrio ou da gravitação foi abolida.

Em livros como *A Vida de Nun'Álvares* ou *Os Filhos de D. João I*, o próprio carácter biográfico prejudica a lilberdade deste novo andamento. O autor, com efeito, encerrou-se, ou pretendeu encerrar-se, nos limites da vida psicológica dos biografados. Entrou no mundo deles como num sistema solar de forças equilibradas regidas pela sua própria lei interna de movimento e de ritmo. Abandonou, portanto, aquele espaço livre em que um andamento comanda de fora o movimento das coisas e a dança das personagens. Daí vem a relativa insuficiência destes livros, em que nem encontramos a amplidão rítmica da *História de Portugal* nem as boas qualidades do romance histórico, pela dificuldade do autor em penetrar nos mundos diferentes do seu próprio.

VI

O mundo é uma miragem e os homens sombras levadas pelos ventos sábios do Destino[19].

[19] *História de Portugal*, vol. I, p. 233.

Esta frase da *História de Portugal* parece-me esclarecer a construção e o miolo artístico deste livro. Os homens, com efeito, passam aí como sombras levadas por ventos. Não têm consistência nem autonomia, fluem no ritmo global da obra, como notas de uma sinfonia. Os retratos são numerosos, alguns certeiros e altamente sugestivos: é o caso do retrato de D. João VI. Mas dir-se-ia que os retratados não andam por seu pé, são como as sombras dos mortos evocadas por Ulisses no Hades, não têm ritmo próprio. A sua intervenção nos acontecimentos é nula, e, pelo contrário, são os acontecimentos que encarnam neles, dando-lhes no seu trânsito vida passageira. Os homens são meros símbolos da realidade, um momento alumiados, logo apagados no seu nada. O filho de D. João II brilha algum tempo como símbolo do império universal da Espanha:

> D. João II simbolizava tudo isso na cabeça do filho amado, porque a cegueira dos homens careceu sempre das lunetas de um símbolo para ver de certo modo a realidade das coisas. Os símbolos passam, as coisas ficam; da mesma forma os homens morrem e as ideias vivem eternamente[20].

O retrato é, pois, um símbolo, quer dizer, a concretização fugaz de um pensamento, um movimento, uma tendência. A inferioridade relativa dos retratos das biografias — Nun'Álvares ou os filhos de D. João I — vem precisamente de que o papel que o autor lhes atribui na economia da obra é muito diferente daquele que têm na *História de Portugal,* ou no *Portugal Contemporâneo.* Nas biografias, com efeito, os homens pretendem ser a causa dos acontecimentos: «O homem foi o construtor da sociedade», lê-se no prefácio d'*Os Filhos de D. João I.* Ora, nós sentimos que esses homens são demasiado espectrais, demasiado simbólicos ou abstractos, para que realmente possam ser causa eficiente de acontecimentos, como criaturas de carne e osso. São mais espectros que homens, e nós acostumámo-nos a imaginar que os espectros não têm corpo palpável e resistente. Na *História de Portugal,* pelo contrário, as personagens, igualmente espectrais, têm uma função mais compatível com a sua natureza: são sombras levadas pelos ventos do destino. Estes ventos sopram fora deles e marcam o ritmo em que eles são conduzidos. Os retratos, na *História de Portugal,* são meros símbolos, e não pretendem ser mais que símbolos. Para empregar uma expressão predilecta de Oliveira Martins, «a realidade encarna neles», por uma espécie de mistério que nos não é dado perceber, e manifesta-se, revela-se, através deles:

> O terramoto fez-se, pois, homem, e encarnou em Pombal[21].

O terramoto não é só o acidente geológico, é toda a reforma das instituições realizada na segunda metade do século XVIII.

De acordo com isto, a técnica do retrato na *História de Portugal* consiste em isolar uma qualidade que no retratado exprima uma tendência colectiva, um momento histórico, um tipo psicológico ou moral, esquematizando, exagerando e simplificando a personagem. D. Pedro I, por exemplo, é um maníaco da justiça, exprimindo desta maneira a fase que atravessava então a estrutura da sociedade portuguesa (segundo teoria já exposta n'*As Instituições Primitivas*). D. Sebastião é um louco e

> a loucura positiva do rei humanizava o estado moral da Nação. Um destino comum arrastava a ambos para o fundo de uma voragem, e Nação e rei, nas bordas do precipício, dançavam alegremente como que uma coreia de espectros[22].

Louca também, D. Maria I exprime o brio nacional quando grita ao cocheiro, no embarque para o Brasil: «Mais devagar! Diriam que fugimos.»

> O protesto da louca era o único vislumbre de vida. O brio, a força, a dignidade portuguesa acabavam assim nos lábios ardentes de uma rainha doida[23].

---

[20] *História de Portugal,* vol. I, p. 216.

[21] *História de Portugal.*

[22] *Ibid.,* vol. II, p. 48.

[23] *Ibid.,* p. 239.

Poderia multiplicar os exemplos, extraídos daqui, da *História da República Romana* ou do *Portugal Contemporâneo*. Mas o próprio Oliveira Martins expôs a teoria dos seus retratos, explicando-nos em que consiste esta encarnação dos estados colectivos e das ideias e qual o verdadeiro papel do homem na sua história.

Quando as nações, depois de uma lenta e longa elaboração, atingem esse momento culminante em que todas as forças do organismo colectivo se acham equilibradas e todos os homens compenetrados de um pensamento a que se pode e deve chamar alma nacional — porque o mesmo carácter tem nos indivíduos aquilo a que chamamos alma —, é então que, por um misterioso génesis, se dá um fenómeno a que também chamaremos síntese da energia colectiva. A Nação aparece como um ser não já apenas mecânico, quais são as primeiras agregações, não somente biológico nas épocas de mais complexa e adiantada organização, mas sim humano — é, além de vivo, animado por uma ideia. Nestes momentos sublimes, em que a árvore nacional rebenta em frutos, o génio colectivo, já definido nas consciências, realiza esse mistério que as religiões simbolizaram na encarnação de Deus. Encarna, desce ao seio dos indivíduos privilegiados, e dessa forma, adquirindo o quer que é de forte que só no coração dos homens existe, actua de modo decisivo e heróico... Tudo era anónimo: tudo agora é pessoal, e na tragédia histórica, preludiada por coros numerosos, ouvem-se já os heróis[24].

Consideremos com vagar o sentido destas palavras. Habita uma ideia nos seres colectivos chamados nações. Essa ideia encarna em certos indivíduos como Deus encarnou em Cristo. O herói vale, portanto, pela ideia que encarnou nele. É, de certa maneira, involuntário. A ideia desceu sobre ele e fê-lo herói. Ou, para utilizar palavras do próprio Oliveira Martins, «o inconsciente, apoderando-se de um homem, fez dele o veículo da alma de um povo criando o herói».

Todo o começo é involuntário.
Deus é o agente.

[24] *Os Filhos de D. João I*, 3.ª ed., p. 217.

O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

O homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a história é feita.
O mais é carne, cujo pó
A terra espreita[25].

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce[26].

Se substituirmos nestes versos a palavra «Deus» pela palavra «ideia» ou pela palavra «inconsciente»[27] encontramos neles o simbolismo que constitui ao mesmo tempo a estrutura da *História de Portugal* e a da *Mensagem*. Este encontro do poeta e do historiador não é casual. Tanto para um como para outro os homens e as coisas que passam são miragens ilusórias, aparências fugazes, que assumem a ideia eterna. Há — afirma Oliveira Martins na *História da República Romana* — «para além dos homens, os princípios de que somos apenas a representação fugaz»[28]. A *História de Portugal*, no seu conjunto, é o passar das miragens e das sombras «levadas pelos ventos sábios do Destino».

E ainda outra razão me leva a aproximar aquele poeta deste historiador: é pôr em evidência o que há de poético no fundo do pensamento histórico de Oliveira Martins. Aqui é que me parece que se toca o ponto vivo da sua arte. Oliveira Martins tem uma intuição poética do mundo, que forma o alicerce de toda a sua obra. Chamo-lhe «intuição poética» por duas razões: em primeiro lugar, porque ela se consubstancia com o seu estilo, determina a construção artística das suas obras, comunica-lhes o poder sugestivo que possuem; em segundo lugar, porque é um axioma indemonstrado, anterior à construção erudita ou crítica

[25] *Mensagem*, p. 21.
[26] *Ibid.*, p. 51.
[27] Sobre os conceitos de *ideia* e *inconsciente* em Oliveira Martins, v. o ensaio seguinte.
[28] *História da República Romana*, 4.ª ed., vol. II, p. 409.

dos seus livros. Segundo esse axioma básico ou essa intuição poética, há um mundo inteligível e absoluto para além do mundo contingente e fluido das formas sensíveis. Oliveira Martins fala — e é uma ideia em que se compraz — na «verdade moral do mundo pairando sobre a confusão incoerente das coisas»[29]. «O homem real», escreve na *História de Portugal,* «é a imagem rude de um homem ideal.» «A ordem, a paz, a justiça», estão «na luz diáfana da nossa razão.»[30] As coisas deste mundo são, pois, forçosamente, passageiras e destinadas à morte, símbolos, que passam, de ideias permanentes. Um momento as coisas são alumiadas pela ideia, e logo se desvanecem. Logo que qualquer coisa atinge a sua plena definição, logo se esvai em fumo, perdendo o carácter de realidade. Por isso «a vida é um desejo permanente e só se equilibra quando pomos esse desejo num objecto fisicamente inatingível. Se o colocamos numa mulher ou num milhão, assim que os possuímos achamo-nos abraçados a uma sombra, vítimas de um engano, mártires de uma ilusão»[31].

O que é, pois, a realidade, ou para que pode servir, para o artista que a vê deste ponto de vista? O próprio Oliveira Martins nos dá a resposta, citando, n'*O Helenismo e a Civilização Cristã,* uma conhecida imagem do *Phedon* (que repetiu mais tarde n'*A Vida de Nun'Álvares* e noutros lugares):

> Poder-se-ia dizer da alma o mesmo que de uma lira e suas cordas: que a harmonia da lira é uma coisa invisível, imaterial e divina, e a lira e as suas cordas corpos, coisas materiais, terrestres e de natureza mortal. E, despedaçada a lira ou rotas as cordas, poder-se-ia dizer que necessariamente a harmonia subsiste e não morre[32].

Há, pois, uma harmonia imperecível para lá das cordas caducas que as nossas mãos apalpam. E assim como, rotas ou lassas

[29] *Os Filhos de D. João I,* 3.ª ed., p. 227.
[30] *Ibid.,* p. 302.
[31] *A Inglaterra de Hoje,* 3.ª ed., p. 274.
[32] *O Helenismo e a Civilização Cristã,* 1.ª ed., p. 204.

as cordas, não se pode dizer que a harmonia tenha perecido e outras cordas podem produzir a mesma harmonia, assim o mundo inteligível e harmonioso não morre, embora os factos, a realidade histórica, contingente e caduca, tenham uma vida efémera. E os povos que nascem e morrem, os homens que nascem e morrem, constroem constantemente uma harmonia que não morre. Homens e povos valem apenas como símbolos, notas musicais, no conjunto harmonioso. Um retrato, um episódio, é um momento da harmonia e só serve para dar passagem a outro momento. A ideia ou harmonia transita por entre eles, fazendo-os viver um instante. Os homens e os factos são pó, um segundo levantado à luz, logo reingressados na escuridão (como na alegoria célebre de Vieira). Um instante o herói é alumiado pela ideia, é a sua hora de heroísmo.

> Um homem é um instante [escreve Oliveira Martins a propósito dos últimos anos de Mouzinho da Silveira.] Momento e homem tinham acabado[33].

O homem e a hora são um só. (Pessoa.)

Assim a vida é um caminhar para a morte — é esta uma ideia predilecta do escritor — e «tudo aquilo que atinge a sua plena definição logo se esvai em fumo». Mas tudo caminha compondo a harmonia intemporal e inespacial, «pairando sobre a confusão incoerente das coisas».

«O mundo é uma miragem.» Não é, ele próprio, a realidade, mas unicamente o símbolo dela. E os homens iludem-se, supondo serem eles a causa dos acontecimentos. Eles não são mais que sombras levadas pelos ventos sábios do Destino, integrados numa harmonia que é exterior a eles próprios. O que explica a função do retrato na *História de Portugal:* o retrato é aí sempre simbólico; é uma nota da harmonia intemporal e inespacial.

[33] *Portugal Contemporâneo,* 6.ª ed., vol. I, p. 401.

VII

Esta harmonia que sai das cordas do mundo (ou da história) tem os seus temas típicos e o seu andamento particular. Quais são estes temas e que é que caracteriza particularmente este andamento? Qual é, na obra de Oliveira Martins, o lugar do herói e o da necessidade a que ele se dobra? Haverá, como à primeira vista parece, uma luta entre o herói e o destino? Encontramos nesta obra um ritmo dramático?

É incontestável que esta oposição do herói e da necessidade nomológica se encontra n'*A Vida de Nun'Álvares* e n'*Os Filhos de D. João I.* Mas já notámos o que há de contrafeito e de artificial nestes livros A oposição do herói e do destino parece-me aí uma construção arquitectada com o propósito de obter uma estrutura romanesca ou dramática para a biografia — um esquema prévio e preconcebido. Na *História de Portugal* ou no *Portugal Contemporâneo* encontramos uma construção mais intrínseca, mais de acordo com aquilo a que chamei a «intuição poética» do autor, menos dramática ou romanesca, mais musical.

Não irei agora estudar e decompor os temas ou motivos e o ritmo das obras de Oliveira Martins. Precisaria para isso de fazer uma análise pormenorizada de alguns dos seus livros. Pretendi unicamente chamar a atenção dos meus leitores para o carácter próprio da arte de Oliveira Martins, definir e classificar de alguma maneira esse carácter.

Vimos que o pitoresco e o romanesco são crostas mortas que é preciso descascar para tocar na polpa fluída e vital da obra do nosso autor. Para além disso, decompondo as camadas superficiais do seu estilo, removendo o que ele tem de superficialmente arquitectónico, viemos a encontrar-nos no seio daquela espécie de oceano criador onde o pensamento e a forma se acham identificados numa certa intuição «poética» — digamos assim provisoriamente — inicial. Consiste ela em considerar a realidade uma quimera, ou uma sombra, ou um pretexto, e em procurar a harmonia essencial de que os aspectos do mundo são o revestimento epidérmico. Reencontrámos aqui o velho mito platónico dos dois planos de vida — o do sensível e o do inteligível —, completado pelo mito cristão da encarnação, encarnação do inteligível-Deus no sensível-homem.

Mas, deste ponto de vista, nós estamo-nos referindo ao mesmo tempo ao artista e ao historiador. Ou, antes, estamos explicando o historiador pelo artista, porque ao mesmo tempo encontramos a razão da sua preferência pela história e o fio da sua explicação histórica. Com efeito, se existe um mundo que é transitório, fugaz, e existe, por outro lado (ainda que seja só na nossa razão), um mundo que é inteligível, ilimitado e eterno, que sempre renasce e brilha nas coisas que eternamente brotam e se somem — esse é o espectáculo da história. Nas caras várias do homem real procura Oliveira Martins a imagem rude do homem ideal. O mundo é mutável e tem um sentido porque existe uma norma permanente que dá significado aos acontecimentos. O que morre só vale como símbolo do que é eterno. O mito da encarnação ganha uma importância considerável, e não apenas como imagem retórica. O herói é o homem em quem o espírito ou a ideia encarnou. No fundo, a história é o heroísmo porque é a encarnação do espírito no contingente da realidade, a luz em que um momento vive o pó. Não há heroísmo unicamente nos homens, mas também nas nações, indivíduos colectivos, nas quais também se realiza a encarnação da ideia. A Grécia, que redimiu a humanidade descobrindo o mundo inteligível de Platão e dando assim um sentido à vida humana, é, segundo Oliveira Martins, a Nação-Cristo. E precisamente por ser a encarnação da ideia num corpo sensível e mortal, o heroísmo é o caminho para a morte: assim morreu o heroísmo grego, o heroísmo romano, o heroísmo peninsular e o heroísmo português, não vencido pelo destino, mas porque está na sua própria essência, é intrínseco da própria ideia de encarnação. Como espírito encarnado, o heroísmo é sempre perecedouro e sempre renascente. Há na obra de Oliveira Martins um motivo fúnebre, muito nítido na *História de Portugal,* a par de um motivo dinâmico e violento.

Este mito da encarnação está latente tanto na arte como na história de Oliveira Martins. É ele que traz à sua concepção do mundo, àquilo que chamámos a sua intuição poética, o elemento propriamente histórico. A encarnação, pondo em contacto o real e o ideal, torna possível a história, isto é, a evolução que conduz do estádio mecânico a um estádio biológico e, daí, a um estádio humano. As sociedades — reproduzindo a evolução dos seres vivos — são primitivamente obscuros movimentos celulares que se vão estruturando em organismos colectivos individualizados, donde depois sai um pensamento. Pouco a pouco o rumor disperso e multiplicado organiza-se em coro coerente, e é sobre este, individualizando o seu ritmo, que se destacam, como na tragédia antiga, as vozes dos heróis, que o continuam e cujos ecos irão morrer no silêncio. A história romana, exemplificando, tem um pensamento orientador: a noção de pátria ideal desligada da ideia da raça ou religião, fundada num direito abstracto. Este direito abstracto encarnou em Roma, dando um sentido e uma individualidade a primitivas, mecânicas, circunstâncias geográficas e étnicas. E em César, o herói que melhor define este pensamento colectivo, «o tipo de monarquia nova esboçava-se-lhe nebulosamente no cérebro, nas brumas de uma aurora confundíveis com o crepúsculo antigo da realeza histórica»[34].

A história, segundo Oliveira Martins, podia definir-se como a encarnação do espírito nas formas transitórias ou o trânsito do inteligível no sensível. Hegel, com a sua teoria de que as formas se encaminham no sentido da definição da ideia e de que isso constitui a história, deu consciência a esta intuição de Oliveira Martins. Mas este simbolismo, este só considerar a realidade como símbolo de outra coisa, é algo de enraizado no escritor, que já se encontra documentado no *Febo Moniz*, livro da adolescência, confunde-se demasiadamente com o miolo poético da sua obra, concorre excessivamente para o poder emotivo que elá encerra, pertence ao seu ritmo, mistura-se, está, até, implícito naqueles dois travos de morte e violência que acabámos de

[34] *História da República Romana*, ed. cit., vol. II, p. 364.

notar. Se não estou em erro, é qualquer coisa de muito pessoal e de muito importante no seu temperamento artístico.

Encontramos, portanto, algo de comum ao artista e ao historiador. Era aqui que eu queria chegar antes de concluir. Se aceitarmos esta interpretação de Oliveira Martins artista, é difícil separar nele o artista e o historiador. Não porque o historiador se tenha servido de processos artísticos, tais como a cor local, o pitoresco, para melhor exprimir a sua interpretação dos acontecimentos. Algumas vezes julgou ele fazer isso, ou pretendeu fazê-lo, porque não era bastante consciente do seu próprio temperamento artístico. Mas não é a arte ao serviço do historiador que verdadeiramente interessa nele: é antes o que há de artístico, melhor, de poético, na sua visão da história. O artista procura, para além das aparências, que são as coisas, a harmonia, de que elas são a sombra, e para ele todas as coisas são fluídas, incompletas e perecedouras, isto é, históricas. E o historiador não vê nos factos históricos senão quimeras, sombras levadas pelos ventos sábios do Destino, escondendo a harmonia constante que o conduz. O historiador procura, por intermédio dos factos-aparências e dos retratos-sombras, chegar ao pensamento que encarna nas coisas. O artista procura na história as notas com que construa a harmonia superior à contingência delas. O artista é historiador porque para ele as coisas transitam, decorrem, sucedem-se, e a realidade é um trânsito. O historiador é artista porque os factos em trânsito são símbolos da harmonia permanente. Esta identidade do artista e do historiador é principalmente visível na *História de Portugal*.

Por esta razão não me incluo no número daqueles que indagam se na obra de Oliveira Martins o artista não terá prejudicado o historiador. Este problema só se pode pôr para aqueles que virem apenas o pitoresco ou o romanesco de Oliveira Martins e a utilização da história para satisfazer esse gosto do romanesco ou do pitoresco e para procurar enredos dramáticos. Eu não nego que haja no nosso autor certa inconsciência do seu próprio temperamento e da sua própria intuição artística que o levam, por vezes, a obter efeitos fáceis de contrastes e coloridos,

o que é sobretudo evidente na *História da República Romana* e nas biografias. Mas essa é a zona mais superficial da sua arte. No que deixei dito para trás esforcei-me precisamente por demonstrar a existência de uma zona muito mais profunda e por chegar a uma intuição inicial, em que o artista e o historiador se confundem.

(Conferência realizada no Clube dos Fenianos, do Porto, em 12 de Maio de 1945.)

DOIS RITMOS DA OBRA DE OLIVEIRA MARTINS

I

Julgo que não tem sido suficientemente evidenciada a unidade e a coerência que oferecem as obras de Oliveira Martins, desde o primeiro até ao último livro. Aquela apregoada quebra que marca duas fases na sua obra — a chamada fase pessimista e a chamada fase optimista ou nacionalista — é peremptoriamente e insofismavelmente contraditada pelos textos e pelas datas. Quem ler com atenção *A Inglaterra de Hoje*, de 1893, posterior a *Os Filhos de D. João I* e quase contemporânea de *A Vida de Nun'Álvares*, encontrará o mesmo pensamento, exposto embora num estilo mais amadurecido e adaptado a circunstâncias novas, que enforma a *Teoria do Socialismo*, de 1872. O prefácio da última edição do *Portugal Contemporâneo* expõe, em 1893, o esquema da *História de Portugal*, resumindo esta obra, nem mais nem menos pessimista do que ela. Este mesmo esquema da *História de Portugal* — segundo o qual, como sabeis, a vida nacional portuguesa acabou com a dinastia de Avis e toda a existência posterior do Estado Português é uma mera conveniência do equilíbrio europeu —, este mesmo esquema aparece reeditado, por exemplo, no último dos livros de Oliveira Mar-

tins, inacabado, as *Cartas Peninsulares*, ou no prefácio da *História de Portugal*, de Stephens, datado de 1892.

Mais do que isso, a série das biografias — *A Vida de Nun'Álvares, Os Filhos de D. João I, O Príncipe Perfeito* —, citada desde Eça de Queirós como a parte optimista ou nacionalista da obra de Oliveira Martins, foi planeada e executada dentro do esquema da *História de Portugal*, que lhe serve de introdução, como expressamente se declara no prefácio d'*A Vida de Nun'Álvares:*

> [...] na *História de Portugal* pretendi, conforme o programa traçado a essa obra, realizar uma espécie de pintura mural onde a tragédia portuguesa se desenrola na sucessão dos seus momentos épicos; neste livro e n'*Os Filhos de D. João I*, que o precederam, o meu intuito foi estudar criticamente o assunto, investigando-o sob todos os seus aspectos, para que o leitor pudesse obter um conhecimento exacto do tempo, dos homens e dos casos escolhidos para assunto da exploração histórica.

(Segue-se o plano de uma história de Portugal formada por uma série de volumes sobre os filhos de D. João I, Nun'Álvares, D. João II, Albuquerque e D. Sebastião, «um Nun'Álvares póstumo».) Prossegue:

> Se conseguir levar a cabo a empresa, poderei então mudar à *História de Portugal* o título em *Introdução* a uma história portuguesa perscrutada e narrada em todo o período em que o nosso povo representa um papel eminente e original. Porque antes, durante o período afonsino, a história nacional, além de se confundir com a dos outros estados peninsulares, tem o carácter comum às nações nascidas sobre as ruínas do Império Romano: um carácter obscuro e confuso, em que o movimento anónimo dos interesses e classes é tudo; e esses movimentos tinha-os estudado já na *História da Civilização Ibérica*. É o período da constituição nacional. E porque do meado do século XVII em diante a história de Portugal volta a não despertar a curiosidade senão para o estudo dos casos de patologia colectiva, já por não se distinguir nos seus traços gerais das histórias do Meio-Dia europeu, já por traduzir apenas uma face particular no movimento mais largo da decomposição geral da Península. É essa melancólica história que vem a terminar nos episódios tragicómicos de que se compõe o meu *Portugal Contemporâneo*. É o período da decadência.

As biografias são, portanto, se interpretarmos convenientemente este texto, uma pormenorização da *História de Portugal* e o desenvolvimento desta. Oliveira Martins projecta nessa nova e grande *História de Portugal* limitar-se à dinastia de Avis porque, segundo o exposto na pequena *História* já publicada, que vai servir de introdução àquela, é esse o único período de vitalidade e autenticidade nacional, de vida própria e individualizada do organismo português. Antes disso estava a existência indiferenciada, anónima, no corpo dos estados peninsulares; depois estava a decomposição e o parasitarismo. A vida nacional, segundo o pensamento da *História*, começara com Nun'Álvares, acabara com D. Sebastião, «Nun'Álvares póstumo». A tal pensamento obedecia o plano das biografias.

Só no mundo da fantasia se pode, portanto, sonhar uma oposição entre um Oliveira Martins optimista e um Oliveira Martins pessimista. Esta fantasia é contradita pelas suas próprias obras e pelas afirmações nelas contidas e, além disso, pelo testemunho de Oliveira Martins acerca dele mesmo e da evolução do seu pensamento. Em 1891 reeditou ele, refundindo-o e escrevendo-o de novo, um livro da mocidade, contemporâneo de *O Socialismo em Portugal*, 1873. O livro intitula-se, na nova edição, *Camões*, Os Lusíadas *e a Renascença em Portugal*, e no respectivo prefácio declara o autor, observando que não tem nada de essencial a corrigir na obra primitiva, o seguinte:

> Voltando os olhos ao passado, examinando e julgando a sós connosco o decurso da existência e a sucessão dos actos, quanto mais não seja há um inefável prazer estético ao reconhecer na vida uma unidade de acção, e nos actos, ainda os menos pensados, a obediência a um impulso constante de ideias permanentes[35].

Parece-me, em face de tudo isto, muito evidente a completa falta de fundamento da fantasia em questão. Apesar disso, é relativamente fácil compreender como ela se formou.

---

[35] *Camões*, Os Lusíadas *e a Renascença em Portugal*, 1.ª ed., p. XII

Em primeiro lugar, a actividade política de Oliveira Martins, levando-o, por um caminho a que me referirei adiante, a colaborar com os partidos da monarquia e a tomar parte num governo monárquico, colocou-o na situação de renegado em face dos antigos correlegionários republicanos ou socialistas militantes. Para Nobre França, João Chagas, Basílio Teles, Junqueiro, Teófilo, há na vida de Oliveira Martins uma reviravolta: o republicano-socialista, companheiro de Teófilo e de Fontana, renega a doutrina da mocidade e adere ao mundo oficial e à ordem de coisas estabelecidas. E, repudiado num campo, Oliveira Martins é aclamado noutro; a hospitalidade que encontra junto de António Cândido, Carlos Lobo de Ávila, conde de Ficalho, João Franco, não foi o que menos concorreu para que o público atribuísse certa cor doutrinária aos últimos anos da sua vida.

Por outro lado, sucedeu que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão sofreram uma evolução real, a que não foi estranho o ambiente social e familiar em que, por força das circunstâncias, eles se acharam enquadrados. Pel'*A Cidade e as Serras* nós vemos um certo espírito de classe apoderar-se definitivamente da obra de Eça. Este livro exprime os sentimentos e a educação de uma aristocracia proprietária e cosmopolita em férias. Por seu lado, Ramalho encontra-se, na velhice, regressado à inspiração garrettiana, paisagística, turística, por onde começara a sua vocação literária. O ímpeto reformador das *Farpas* amortece num jornalismo turístico, fazendo a reportagem das praias, das termas, dos bons recantos propícios ao piquenique, dos monumentos nacionais cobertos de musgo e de pitoresco, em resumo, dos melhores lugares de recreio do País. Este estado de espírito dos dois velhos escritores encontrava-se de acordo com — e até certo ponto inspirou — a nova geração, chamada «nacionalista». Havia entre o meio social ao qual Eça e Ramalho tinham ascendido e o meio social a que pertenciam Alberto de Oliveira, Nobre, Luís de Magalhães, Eugénio de Castro, etc., laços muito estreitos. Ora, tanto Ramalho como Eça encararam a obra de Oliveira Martins de acordo com o seu novo estado de espírito. Numa carta a Oliveira Martins a propósito d'*A Vida de Nun'Álvares*, Eça gabava este livro e *Os Filhos de D. João I* por «ressuscitarem o sentimento esquecido da Pátria», e Ramalho, num artigo publicado por ocasião do falecimento do escritor, refere-se expressamente à última fase construtiva, «nacionalista», etc., da sua obra[36]. Morto Antero, Oliveira Martins ficou isolado no antigo grupo que fizera as conferências do Casino, as *Farpas* e o socialismo português, incompreendido pelos seus próprios pares, incluído para a opinião pública na evolução sofrida pelos dois mais conhecidos sobreviventes do grupo em questão.

Assim foi possível a lenda, que não é difícil desfazer, contra uns e contra outros. Contra os republicanos e os que Oliveira Martins denominava jacobinos, mostrando que ele não renegou o corpo de ideias com que iniciou a vida política e literária e lembrando que no próprio momento em que se inscreveu num partido monárquico se afirmava socialista, igualitário, anticapitalista, num programa político que é muito mais revolucionário que as aspirações vagas de que Teófilo, o «jacobino», se fazia porta-voz, e que no próprio livro com que inicia a sua vida política dentro da monarquia vêm anunciados os seus livros de doutrinação socialista da época em que, com Antero e José Fontana, ajudara a fundar o socialismo português. É contra os «nacionalistas», garrettistas, turistas ou outra coisa que se lhes queira chamar que o pensamento de Oliveira Martins revela uma solidez de construção, uma luminosidade intelectual, uma necessidade de lógica e coerência interna e uma convicção íntima resultante precisamente desta limpidez intelectual que nem Eça nem Ramalho, turistas nos domínios do pensamento, estilistas à procura de temas, demasiadamente sensíveis à cozinha tradicional ou às doçuras da vida mundana, podiam compreender cabalmente.

Quais eram as linhas estruturais desta doutrina coerente? Elas podem concretizar-se nas seguintes proposições, que se

[36] Inserto no volume *Figuras e Questões Literárias*, vol. II das *Obras Completas*.

encontram, com muitas variantes, nos seguintes livros, nomeadamente: *Teoria do Socialismo*, 1872; *O Regime das Riquezas*, 1883; *Portugal Contemporâneo*, 1881; *Política e Economia Nacional*, 1885; *História da República Romana*, 1885; *A Inglaterra de Hoje*, 1893:

1 — A concorrência, a guerra, o domínio do fraco pelo forte, a desigualdade, são a lei da natureza, mas não são necessariamente a lei da sociedade:

> A natureza não tem harmonias porque é inconsciente: a harmonia é o som claro da harpa da razão humana[37].

2 — A sociedade é a realização do homem, em certa medida: exprime, embora só aproximadamente, não uma ordem natural, mas uma ordem ideal. A harmonia existente na razão humana tende a exprimir-se na lei da sociedade.

3 — A lei ideal que tende a realizar-se na sociedade é a igualdade — jurídica, política, cultural e económica. É este o norte a que tende toda a evolução que a história testemunha.

4 — Esta igualdade é a condição da liberdade. Liberdade e igualdade são termos correlativos.

5 — O grupo social não é um aglomerado aritmético de indivíduos, uma soma de interesses dispersos, mas um todo de partes mutuamente dependentes, dentro do qual se está realizando a evolução que conduz à igualdade. Por outras palavras: a igualdade do indivíduo só se realizará dentro do grupo. Fora do grupo ou dentro de grupos inorgânicos, pouco coesos, ou entregues à anarquia da luta natural, não serão possíveis nem igualdade nem verdadeira liberdade.

6 — A marcha para a igualdade é uma lei inevitável, embora Oliveira Martins não apresente uma noção definida do que seja esta evolução (como adiante se verá): ora entrevê uma elevação progressiva de nível de cultura e de vida das massas proletárias que dispensarão um dia a tutela das *élites* burguesas (na Inglaterra, através das *Trade Unions*), ora a revolução violenta, ora ainda outros processos.

[37] *O Regime das Riquezas*, 3.ª ed., p. 13.

II

Posto isto, convém agora observar com atenção os dois ritmos que é fácil descobrir na obra de Oliveira Martins. O primeiro é o desenvolvimento coerente e lógico da sua doutrina social-económica, que nunca se contradiz ou retrocede, mas se define e se caracteriza constantemente no mesmo sentido. Subjacente a este, numa zona mais íntima, mais misturado com a experiência pessoal e o egoísmo orgânico, há um ritmo diferente, que vou tentar descrever.

Oliveira Martins inicia a sua carreira de escritor (deixando de lado o *Febo Moniz*) sob a direcção mental de Proudhon. A *Teoria do Socialismo* revela uma convicção inabalável na perfectibilidade do homem e da sociedade e a crença tranquila de que a evolução há-de conduzir a uma organização social em que a justiça se realizará. A justiça é a consciência objectivada, transposta para fora do eu, para a vida colectiva. É a norma imanente que estruturará, organizará, a sociedade, dispensando toda a autoridade transcendente, quer seja a autoridade teocrática, de origem divina, quer seja a razão de Estado. A justiça conduzirá à igualdade de todos os homens e à reciprocidade ou livre troca de serviços sem a coacção de qualquer autoridade exterior: a evolução é este progresso da justiça, da autonomia, da igualdade e da reciprocidade, que começa no naturalismo primitivo e, através da teocracia e da monarquia absoluta, conduz à democracia moderna, que é ainda só o embrião da democracia futura. Ora, socialismo é para Oliveira Martins sinónimo de evolução: quer dizer, é a ciência que se ocupa das transformações que a vida social vai sofrendo no seu caminho para a democracia do futuro. Porque essas transformações encaminham fatalmente a sociedade para um certo fim: a justiça é a lei da evolução e a igualdade o seu limite. E esta convicção é de tal

maneira forte em Oliveira Martins que, mais papista que o papa, ele chega a censurar Proudhon por ter intervindo na revolução de 1848, pondo-se assim em contradição com a «doutrina proudhoniana», segundo a qual o socialismo é unicamente a doutrina científica da evolução e «o único organizador da sociedade é ela própria»[38].

Através de Proudhon são Kant e o enciclopedismo francês quem alimenta nesta época a obra de Oliveira Martins. Hegel e a filosofia alemã pós-kantiana só os conhece o nosso autor através de expositores franceses. Do enciclopedismo e de Kant recebeu ele a firme crença numa norma absoluta, apoiada, como numa rocha, sobre a intuição imediata da consciência, e na perfectibilidade ilimitada do homem. A justiça, imperativo categórico da consciência, e a evolução, que testemunha a perfectibilidade indefinida da espécie, são os dois pontos de apoio do pensamento de Oliveira Martins nesta época. Um optimismo inabalável, generoso e profundamente, direi, religiosamente convicto, anima este pensamento: o reinado da justiça (tradução laica e filosófica do reino de Deus) realizar-se-á na Terra. E o próprio estilo, na sua ênfase e solenidade por vezes profética, dá testemunho desse optimismo.

Esta fase do pensamento de Oliveira Martins dura até *O Helenismo e a Civilização Cristã*, 1878. Ela caracteriza-se, repito, pela afirmação da perfectibilidade indefinida do homem e da espécie e de uma norma imanente, a justiça, objectivação da consciência, que tende a realizar-se progressivamente na vida social. Mas por esta altura Oliveira Martins toma um conhecimento mais directo de Hegel, através da tradução de Vera (já citada n'*O Helenismo e a Civilização Cristã*) e a ideia de que a sociedade é um organismo com uma alma específica e funções diferenciadas — já perfilhada, aliás, por Prouhon — ganha cada vez maior relevo no seu espírito. Hegel deduziu desta ideia consequências que escapam inteiramente a Proudhon, educado no iluminismo. Se a sociedade é um organismo, e dentro desse

[38] *Teoria do Socialismo*, p. 121.

organismo há funções diferenciadas, a norma da vida social não pode estar na interioridade da consciência, que é uma intuição meramente individual. O Estado, que exprime a «vontade nacional», exterior aos indivíduos e absorvendo-os, é quem estabelece a norma, e os interesses do Estado condicionam a conduta moral dos indivíduos, impõem-lhes de fora a norma a que devem obedecer. A razão de Estado supera a consciência individual. As várias partes diferenciadas do organismo devem subordinar-se ao funcionamento do todo. No todo habita a alma colectiva, que não é necessariamente uma generalização ou uma amplificação da alma individual, mas um produto distinto desta, formado da combinação das vontades individuais, como um composto é diferente dos seus elementos. A «alma nacional» é, segundo Hegel, «o Deus presente». Isto é a destruição da ideia kantiana da consciência e de todas as consciências que dela resultam. Na *Teoria do Socialismo* já Oliveira Martins tinha exposto esta atitude de Hegel, criticando-a:

> Admitida a realidade de uma norma moral que existe fora do homem, a individualidade fatalmente desaparece, ou dentro da Igreja, como na teocracia cristã, ou dentro do Estado, como nos sistemas panteístas e idealistas de além-Reno[39].

Estas palavras eram escritas em 1872. Em 1878 já a influência de Hegel levava Oliveira Martins a afirmar, na lógica do hegelianismo, que só há nação e Estado quando há uma «religião nacional»[40]. Deve notar-se, aliás, que ele não confundia religião nacional com «religião de Estado», identificava-a nebulosamente com uma crença espontânea comum, algo como a participação dos indivíduos na alma do corpo colectivo. Se não estou em erro, o realismo opaco do hegelianismo vem neste momento obscurecer a racionalidade lúcida que havia nas primeiras concepções de Oliveira Martins. À noção kantiana de consciência substitui Hegel a noção mística e transcendentalista

[39] *Teoria do Socialismo*, p. 101.

[40] *O Helenismo e a Civilização Cristã*, pp. LIV a LVI.

de «alma nacional», e à norma racional da justiça a norma irracional e transcendente do Estado.

Entretanto o deus de Hegel chama-se ainda a Ideia ou a Razão, e é um deus imanente. A história mostra-nos Deus desenvolvendo-se na Natureza. Mas Deus é a Razão, o seu desenvolvimento é dialéctico, avançando indefinidamente por tese, antítese e síntese: é, portanto, um deus progressivo. A noção do progresso está ainda no núcleo do pensamento hegeliano.

Esta metafísica — eu preferiria dizer este estado de espírito, de tal maneira isto é em Oliveira Martins uma atitude pessoal, e não formulada, ou formulada imprecisamente — preside, por um lado, à obra de Oliveira Martins como historiador e, por outro lado, à sua actividade política. A obra histórica mais típica nesta fase é a *História da República Romana,* em que precisamente assistimos ao desenvolvimento por tese e antítese que conduz ao cesarismo resultante da luta entre o princípio da autoridade personificada no Senado e a tendência para a igualdade que anima a plebe, através de um processo económico — a formação do grande capitalismo e, consequentemente, da grande massa proletária. Dir-se-ia haver aqui uma interpretação marxista da história romana. Mas não: o misticismo hegeliano intervém. César define a evolução económico-social romana: é o «herói» tal como o concebe Hegel, aquele em quem «encarna» por um processo inacessível à nossa razão individual o «pensamento colectivo». E é ele quem pessoalmente (miraculosamente...) resolve a antinomia insolúvel da autoridade-liberdade ou do capital-trabalho. Desde que admitiu a divindade do Estado, noção transcendentalista, incriticável e, repito, irracional, o hegelianismo é forçado a admitir uma série de relações obscuras só acessíveis ao místico — e esta do herói-encarnação-do-pensamento-nacional é uma delas. Na *História da República Romana* Oliveira Martins parece chegar a pensar que, fora do cesarismo, fenómeno milagroso de «encarnação» ou de «heroísmo», não há para a antinomia autoridade-liberdade solução alguma. Parece chegar, insinuo. E não o afirmo mais claramente porque a sua doutrina não se define de maneira

explícita e tudo se passa naquele mundo íntimo e impreciso que não chega a formular-se.

Ora, a esta fase do historiador corresponde, na vida política, a intervenção e o socialismo de Estado. Se não me engano, o socialismo de Estado é, de entre os filhos de Hegel, aquele que com mais razão pode reivindicar a paternidade. Com efeito, a luta de classes segundo a fórmula marxista é a negação da unidade orgânica do Estado e do «pensamento nacional». O marxismo aproveitou de Hegel unicamente a ideia progressiva da evolução dialéctica na história, dando-lhe um sentido que talvez não seja o que o próprio Hegel escolheu, e deixou de lado a noção mística da encarnação de Deus no Estado e da encarnação do Estado no herói. Ora, o socialismo de Estado precisamente considera o Estado como um todo orgânico, de funções diferenciadas, um indivíduo colectivo, entende que a marcha para a igualdade se deve realizar dentro desse todo sem perturbar o seu funcionamento, discute mesmo se a igualdade é consentânea com a diversidade de funções dentro do Estado e entende, além disso, que certos homens são capazes de «encarnar» o pensamento colectivo e podem legitimamente dispor em nome desse pensamento de um poder discricionário. Como é fácil perceber, navegamos no mar alto da mística, porque só misticamente se pode determinar a «alma colectiva» ou o «pensamento do Estado» e só misticamente certo indivíduo pode pretender que encarna melhor que qualquer outro esse pensamento. Embarcados na mística, pode ir-se dar às paragens mais inesperadas: a tradição bismarckiana está nas origens ideológicas do fascismo.

Por isso disse eu que a racionalidade lúcida das primeiras concepções de Oliveira Martins tinha sido obscurecida pelo hegelianismo, sombreada de misticismo. Mas o hegelianismo dava a Oliveira Martins uma coisa que tanto o proudhonismo como o marxismo lhe negavam: meios e possibilidades de acção política.

Proudhon, ensinando-lhe que o socialismo é a evolução, confinava o nosso autor à *Biblioteca das Ciências Sociais:* o proudhonismo definira a cidade ideal, mas não encontrara os meios práticos de a realizar. E não é um paradoxo pretender que a

evolução conduzirá à cidade ideal e ficar de braços cruzados à espera de que essa evolução caminhe pelo seu pé como se fosse um arcanjo? Ora, Oliveira Martins sentia-se homem de acção, mais do que escritor ou doutrinário. As coisas valem para ele na medida em que são realizáveis, e ninguém como ele ridicularizou os literatos que realizam no papel as suas utopias. A própria *Biblioteca das Ciências Sociais* é uma forma de intervir pela propaganda e pela divulgação.

Mas, por outro lado, o marxismo, colocado no plano dos meios de acção, encontrando na luta de classes o caminho para a cidade ideal, também não pareceu a Oliveira Martins suficientemente eficaz. O marxismo internacional sofrera uma derrocada com o esmagamento da Comuna em 1871, as classes burguesas pareciam senhoras do terreno para muito tempo e a vitória final do proletariado transferira-se a um futuro muito remoto. Mais do que isso, considerando as coisas dentro do plano nacional, a luta de classes era impraticável: o proletariado fabril era escasso num país fracamente industrializado, onde os camponeses, pela força das circunstâncias, estavam arregimentados na luta dos partidos constitucionais e havia forte percentagem de pequenos e médios proprietários.

Eram possíveis duas posições perante este estado de coisas: ou aguardar o desenrolar dos acontecimentos lá fora, porque só nos países fortemente industrializados se poderia decidir a luta de classes, ou tentar por meio de expedientes, recorrendo ao governo pessoal e discricionário à maneira de Bismarck e aproveitando as lutas dos partidos burgueses, realizar a reforma social-económica, que é o desiderato que Oliveira Martins se propõe desde a *Teoria do Socialismo*.

Ora, em 1885 parece haver um instante propício a esta última possibilidade, e Oliveira Martins resolveu segurá-la pelos cabelos. O Partido Regenerador, gasto por sete anos de governo e desacreditado por uma política oportunista e doutrinariamente estreita, vai ceder o lugar ao velho Partido Progressista, prestigiado pela tradição de Passos Manuel, Sá da Bandeira e da Patuleia. Como o mostra um testemunho curioso de Basílio

Teles, este partido foi um instante a encarnação de todas as esperanças de reformas mais ou menos revolucionárias, e muitos republicanos se deixaram atrair pela sua antiga tradição de altivez e inconformismo. Agarrando a ocasião, Oliveira Martins filia-se nele e, contando com o peso que lhe daria o seu nome, já célebre pelas obras publicadas, tenta remoçá-lo e dar-lhe uma doutrina: o socialismo. Coincide com isto a morte do velho chefe do partido, Braamcamp. Oliveira Martins esforça-se por lhe fazer suceder o seu amigo Barros Gomes, convertido por ele ao socialismo de Estado. Mas José Luciano de Castro, que é, afinal, o novo chefe, não consegue eliminar a influência do grupo de Mariano de Carvalho, que não pretende mais que continuar a política do fontismo — apoiado na banca e oferecendo-lhe negócios lucrativos. Isolado, Oliveira Martins desinteressa-se do partido, desiludido desta quimera de injectar num partido burguês, vivendo de interesses estabelecidos, a ideia de renovar a estrutura social e económica existente. Mas fica aguardando uma segunda ocasião, que, dentro das suas previsões, virá fatalmente: a situação financeira tornará inevitável em poucos anos a bancarrota, em que se afundarão os partidos constitucionais. Nesse momento o rei terá de recorrer a homens prestigiosos fora dos partidos, e Oliveira Martins, com o prestígio da sua preparação técnica e do seu poder de previsão, será o homem a quem o rei entregará a missão de salvar a Fazenda nacional: tornar-se-á o árbitro da situação. Antero, Barros Gomes e o próprio Oliveira Martins ficam esperando esta ocasião em que, desembaraçados dos partidos e da política de compromissos, haverá um governo forte, capaz de realizar um verdadeiro programa de reforma social-económica. O dia esperado chega, de acordo com as previsões. Oliveira Martins é ministro da Fazenda, também de acordo com as previsões, num governo fora dos partidos. Mas também este plano fracassa — inexplicavelmente — por via de uma intriga de tal maneira pequenina que faz lembrar o famoso verso de Camões:

Oh, que não sei de nojo como o conte!

Que se passou efectivamente nos bastidores? Fosse como fosse, o caso é que o rei não estava em situação de dar a Oliveira Martins um apoio firme, nem possivelmente percebeu a necessidade de lho dar. As circunstâncias são sempre mais fortes que os homens. E, deitado pela borda fora, Oliveira Martins levou o resto do tempo a morrer entretendo-se com as biografias dos heróis.

Esta experiência funda, que não é uma simples derrota política, precede o que julgo ser a terceira fase da evolução mental do nosso autor. Aqui os motivos psicológicos, não racionais, ganham maior importância ainda, como uma sombra que se alarga. Depois do malogro das suas duas tentativas de governo, este homem, que era uma alma ardente e que se dava inteiro, sem reservar nada de si, nas empresas a que se dedicava, achou-se possuído de um desespero mortal. A ambição recôndita de toda a sua vida, o móbil de vinte anos de cogitações, afunda-se num sopro, e o mundo continua a girar como dantes, como se nada tivesse acontecido a Oliveira Martins. Não era uma vulgar ambição de governo e de dispor de influência neste país a que assim tombava para o lado; era uma coisa mais íntima e consubstancial com a maneira de ser deste candidato ao heroísmo, era a própria mola vital que se lhe partia. Como Antero observou muitas vezes, Oliveira Martins era uma natureza activa, necessitada de se realizar, incapaz de compreender o Nirvana a não ser como morte repousante e aliciadora, capaz de admirar, mas não de realizar, o heroísmo de um Herculano, que, isolado, era a condenação viva da sua época.

> A vida activa é o seu elemento, e, nele, a crença ou o sonho de que pode vir a realizar alguma coisa grande é o ideal que satisfaz o lado estético da sua natureza e torna interessante aos seus próprios olhos a sua actividade[41].

Demais, Oliveira Martins pertencia a este tipo de homens para quem a vida e o interesse pessoal desaparecem para dar lugar a um grande papel histórico e solidário com grandes interesses colectivos. Com a mesma imaginação épica de grande fôlego que criou a sua *História,* tinha imaginado a sua vida, e, desfeita a sua ambição por uma insignificante trica de um esperto rábula, reduzido ele próprio a um comparsa político já batido e posto de lado numa guerrazinha de pequeninos intrigantes, só lhe restava uma morte solitária e envergonhada.

A partir do malogro da primeira experiência política, em 1886, notamos nos livros de Oliveira Martins a penetração de uma metafísica nova, que já não é racionalista como o proudhonismo, nem sequer como o hegelianismo. Deixei notado atrás que a metafísica de Hegel é progressista porque o deus hegeliano — ou a força que evolui nas variadas formas da natureza — é a razão, cujo desenvolvimento, sendo dialéctico, é necessariamente progressivo. Ora, à roda de 1890 Oliveira Martins define o seu estado de espírito por estas palavras com que retrata o infante D. Pedro na véspera de Alfarrobeira:

> Emigrado para Coimbra, D. Pedro vergava ao peso, não do remorso, porque estava inocente, mas das cogitações que nos espíritos provocava o espectáculo da injustiça e da contradição constitucional no mundo. Nem a sua filosofia, nem a do seu tempo davam para compreender como tais contradições são inerentes à própria realidade, e o seu pessimismo, como todos os pessimismos, provinha de não entender que a ordem, a paz, a justiça e a beleza estão apenas na luz diáfana da nossa razão [...] Deposto da regência acusavam-no de cumplicidade com o condestável de Castela no envenenamento provável de duas rainhas; acusavam-no, e então com verosimilhança, de querer usurpar o trono ao sobrinho, quando ele apenas quisera, apenas queria, dar paz, sossego e felicidade a um povo, não por amor em que ardesse por ele, mas por assim lho prescrever a sua consciência justa e sábia. Passava por ambicioso [...] ele que sabia o valor mesquinho de todas as vaidades do mundo. E com este agitar de ideias, que não podia resolver, esvaía-se-lhe a cabeça e a razão começava a alucinar-se-lhe[42].

O espectáculo da injustiça e da contradição é, portanto, constitucional no mundo. As contradições irracionais são inerentes

[41] *Cartas de Antero a Oliveira Martins,* p. 141.

[42] *Os Filhos de D. João I,* 3.ª ed., pp. 302 e 303.

à realidade. É vão procurar neste mundo a realização da ordem, da paz, da justiça e da beleza. A razão é insuficiente para compreender o real: «A vida é um paradoxo.» Como esperar então a realização da justiça de Proudhon ou da razão progressiva de Hegel? «Viver é esquecer; esquece e viverás» — lê-se numa carta a António Cândido[43]. Não há, com efeito, segundo esta filosofia, razão alguma para que se lute ou se tente emendar o mundo, que é constitucionalmente paradoxal e contraditório. O mundo racional e ideal que vive dentro de nós e a realidade observável são duas zonas distintas e contraditórias. Viver é, por isso, esquecer — ou ignorar, como se lê na conclusão d'*Os Filhos de D. João I:*

> Viver é ignorar, é deixar seguir os dias e os anos, assistindo ao crescer e ao decair deste ser que somos como assistimos ao medrar e ao morrer de uma planta [...]
>
> Viver é ignorar enquanto a inteligência, amadurecendo, não acorda para a curiosidade insaciável. Viver, então, parece consistir no contrário da ignorância: na agitação das ideias e no heroísmo das acções. Mas assim que os homens, fechado o ciclo da adolescência ingénua, entram a cogitar na inanidade das coisas, viver torna-se outra vez ignorar, ou, antes, esquecer a fatalidade natural e a triste condição da existência. Encerrado o círculo, volta-se ao começo: o túmulo é como o berço, a caducidade como a infância, a sabedoria suma igual ao instinto espontâneo [...]
>
> Já hoje nós, os herdeiros desta velha civilização do Ocidente europeu, chegámos a uma idade que nos permite ver claro nas sombras do mundo, para apreciarmos apenas como fortuna suprema a liberdade moral resultante do esfacelamento de todas as ilusões[44].

Dois pensadores alemães dominam nesta época o pensamento de Oliveira Martins: Schopenhauer, de quem ele lia os *Pensées et Fragments* nos últimos dias de vida, e Hartmann. Schopenhauer substitui à noção hegeliana de razão a noção de vontade ou impulso vital inconsciente. Ao contrário do que sucede com a razão, o desenvolvimento da vontade não é progressivo: é

[43] *Correspondência*, p. 251.

[44] *Os Filhos de D. João I*, 3.ª ed., p. 238.

unicamente a renovação constante, monótona e dolorosa, do mesmo esforço, sob aparências múltiplas, manifestando-se em múltiplas ilusões, todas igualmente vazias. Não havendo progresso não há razão para luta e sacrifício. O único progresso seria o Nirvana, a libertação da vontade de viver e o desinteresse da ilusão perpétua e universal — porque seria o progresso do esforço para o repouso e da dor para a ausência dela. Mas além desta libertação definitiva, há também, segundo Schopenhauer, a possibilidade de uma libertação momentânea, de um esquecimento que nos alivie do esforço de viver: a arte, que pode elevar-nos para além do mundo espacial e temporal.

Eduardo Hartmann, que Oliveira Martins conhece de tradução desde 1878 (cita-o em *O Helenismo e a Civilização Cristã*), dá a este impulso vital o nome de inconsciente e estabelece a oposição, tão grata ao Oliveira Martins dos últimos anos, entre a espontaneidade primitiva do inconsciente e a paralisia progressiva da acção causada pelo «excesso» de espírito crítico.

A partir do prefácio dos *Sonetos* de Antero e particularmente em *Camões*, Os Lusíadas *e a Renascença em Portugal, Os Filhos de D. João I* e *A Vida de Nun'Álvares*, é facilmente documentável a influência destes pensadores, e até a sua terminologia. O «inconsciente» aparece a cada passo, substituindo o «ideal», de que tanto se fala n'*O Helenismo e a Civilização Cristã*. A oposição entre o estado puro e feliz da ignorância e o sofrimento trazido pela sabedoria é patente, por exemplo, no texto transcrito acima d'*Os Filhos de D. João I*. A negação de qualquer progresso real na história dos homens como resultado do seu constante esforço encontra-se no mesmo texto. E até, para descer a pormenores, a teoria schopenhaueriana do instinto da perpetuação da espécie, ludibriando os homens e mostrando-lhes, sublimando-se, as miragens do amor, é exposta n'*A Vida de Nun'Álvares* para explicar a transposição do instinto sexual na devoção da Virgem. Mas, sobretudo, repete-se nestes livros a ideia de que o mundo é irracional, paradoxal, incompreensível, de que a racionalidade está unicamente dentro do nosso espírito e de que, em face das contradições do mundo objectivo, a única atitude

inteligente é a ironia de quem aceita e perdoa como se se achasse diante dos caprichos de uma criança absurda — a ironia «transcendente» que Oliveira Martins atribui a Renan[45].

Ora, é nesta fase da evolução do seu espírito que Oliveira Martins escreve as biografias. Ele tinha refluído do mundo para dentro de si próprio. Tinha desistido de realizar na política e na vida social-económica a ordem, a razão, a cidade ideal que estava no seu espírito, e concluía, ao contrário dos belos tempos da *Teoria do Socialismo,* que a justiça só existe subjectivamente. Nada havia para ele que pudesse ser um objecto ou um móbil de acção. O seu esforço tinha-se quebrado contra alguma coisa de espesso e inamovível, e só a ironia — uma ironia filosófica e aprendida — o salvava do desânimo deste revés. Estava isolado, tido por renegado por antigos companheiros de armas, de quem se afastara por razões a que estes não davam o verdadeiro valor nem a verdadeira intenção, falido e enquistado como um corpo estranho na política dos partidos monárquicos. Sucede-lhe então lamentar que não haja, além desta, uma outra vida em que se realize a aspiração nesta malograda, ou desejar, ao menos, um interesse involuntário, irresponsável e, de certa maneira, fisiológico, como seria o de ter filhos. Mas nem sequer tem filhos!

> Todos [escreve nesta época a Eça de Queirós], varrida a esperança ultratumular, ou caem num desbragamento mais ou menos aviltante e sem sabor, ou são vítimas do tédio e do desdém insondáveis. Eu tenho medo de me encontrar neste estado, sem fim nem objecto na minha vida. Felizes os que têm filhos![46]

As biografias são o resultado deste refluir do homem para dentro de si, ou, melhor, para dentro de um sonho que o libertava do espectáculo do mundo; são uma fuga a este estado de desânimo mortal, feito de isolamento, decepção e amor-próprio ferido, e são ainda uma compensação que um homem de acção

[45] Prefácio dos *Sonetos* de Antero, 3.ª ed., p. 27.

[46] *Correspondência,* p. 207.

procura para o seu fracasso na vida activa. As biografias trazem ao seu autor o conforto um pouco irresponsável que ele encontraria nos filhos, se os tivesse. Ele próprio diz em várias cartas que «elas são os seus filhos» e chama-lhes noutra o «seu regalo e luxo».

> Não te queixes da solidão, Amigo [escreve Oliveira Martins a António Cândido nesta época], queixa-te da vida, que é um paradoxo. Viver é esquecer. Esquece, e viverás bem. Não acuses a solidão, que não há maior isolamento que este que a gente sente no meio do seu semelhante. Dou-te a minha palavra de honra que eu vivo muito mais com os mortos e os inanimados que com a gente viva, ainda quando lhe falo e a trato[47].

E desta maneira a arte, que na fase proudhoniana e na fase hegeliana da obra de Oliveira Martins estava integrada na unidade da sua vida ao serviço da revolução ou ao serviço da intervenção, se tornou um refúgio e um consolo para o homem que foge à realidade por natureza contraditória e dolorosa. Se não estou em erro, é Schopenhauer quem define a arte como a libertação da dor de viver.

Parece ironia de algum destino brincalhão que esta fase desesperada da vida do nosso autor tenha sido interpretada nem mais nem menos que como a sua fase... «optimista». Parece ironia, e não o é; porque, além das razões a que já me referi e que levaram a sua geração e a seguinte a encontrar duas fases contraditórias na sua obra, uma outra razão, mais profunda, levava os escritores de 90 ou o Eça de Queirós d'*A Cidade e as Serras* a sentirem mais perto de si o Oliveira Martins das biografias. Essa razão é precisamente o serem as biografias uma obra de arte no sentido que Schopenhauer dava à expressão, isto é, um refúgio, uma libertação, um desinteresse dos problemas quotidianos e do homem comum, um fim em si. Na última fase da sua vida, Oliveira Martins trabalha como um artista isolado. Os seus livros — embora artisticamente valham menos que os da fase da *Biblioteca das Ciências Sociais,* precisamente por

[47] *Correspondência,* p. 251.

lhes faltar a autenticidade e a inteireza destas, aquela identificação funda com as finalidades sociais da sua vida — são agora mais acabados, mais ficticiamente artísticos, mais literatos. Os escritores de 90, geração de académicos e de letrados insulados, de objectivos pequeninamente pessoais, encontravam mais um confrade. E atrás deste agradável acontecimento não viram, porque isso escapava aos seus delicados nervos, o drama desta personalidade destroçada pelo lamentável condicionamento da vida social portuguesa, aguardando na arte, como num claustro, a morte que sentia próxima.

(In *Seara Nova* de 29 de Dezembro de 1945. Este ensaio e o seguinte constituíram, na sua primeira forma, uma conferência proferida no Ateneu Comercial de Lisboa, em 14 de Junho de 1948.)

NOTAS SOBRE O LUGAR DE OLIVEIRA MARTINS NA EVOLUÇÃO DA CULTURA PORTUGUESA

Tentemos integrar Oliveira Martins dentro da evolução da mentalidade e da cultura portuguesas, isto é, defini-lo em função dos seus antecedentes, do seu meio ambiente e dos seus consequentes. De entre variados problemas postos por este tema limitar-me-ei a propor três à vossa consideração:

Em primeiro lugar, que é que Oliveira Martins recebeu da geração romântica e como reagiu perante ela.

Em segundo lugar, que é que caracteriza Oliveira Martins em função do republicanismo, tal como foi definido por Teófilo Braga, seu intérprete intelectual.

Em terceiro lugar, de que maneira foi ele compreendido pela geração de 90 e em que sentido contribuiu para a formação do «ideário» (se assim se lhe pode chamar) desta.

I

Apesar da profunda influência dos pensadores franceses e alemães na obra de Oliveira Martins, esta aparece-nos como resposta a problemas postos antes dele pela cultura portuguesa, ou, melhor, por intelectuais portugueses da cultura europeia.

Oliveira Martins estuda Proudhon, mas para resolver problemas postos por Herculano ou contradições em que se debatia o pensamento de Herculano. A influência de Herculano é cronologicamente a mais antiga na obra de Oliveira Martins, ao que podemos inferir do *Febo Moniz* (tanto pelas citações da *História de Portugal*, como pela concepção geral da evolução histórica nacional, como ainda pelo próprio estilo e pela própria contextura do romance) e de certos factos de que temos conhecimento; Oliveira Martins, a darmos crédito a uma reminiscência de Raul Brandão, ainda frequentou, com Batalha Reis, a casa de Herculano na Ajuda[48] e a sua estreia literária, um *Auto de Aljubarrota*, mencionado no *In Memoriam de Antero de Quental*[49], é dedicada a Herculano. Até ao fim da vida deste, Herculano e Oliveira Martins estarão em discussão epistolar contínua, e algumas vezes Martins visitou Herculano em Vale de Lobos, como se depreende de uma carta a Barros Gomes. Entre os fitos da *Teoria do Socialismo* contava-se o de convencer o mestre das contradições do liberalismo económico. A *História de Portugal* de Oliveira Martins é dedicada à memória de Herculano, único monumento condigno, até hoje, com a estatura do historiador.

Ora, este diálogo constante dos dois homens tem uma razão. É em face da de Herculano que Oliveira Martins define a sua própria doutrina: partindo dela, meditando nas suas contradições e procurando solucioná-las. Oliveira Martins parte, como Herculano, da noção de consciência como fundamento da vida moral e da social. Na consciência individual está a única norma de conduta que pode ser imposta ao homem, e toda a organização social, portanto, que imponha um procedimento contra a própria consciência ou coarcte a liberdade de proceder de acordo com ela é errada e opressiva. Assim punha Herculano o problema:

> Que a tirania de dez milhões se exerça sobre um indivíduo ou que a tirania de um indivíduo se exerça sobre dez milhões é sempre tirania, é sempre uma coisa abominável.

[48] Raul Brandão, *Memórias*, 1.ª ed., vol. I, p. 90.
[49] P. CXI.

É por isto que Herculano não aceita o sufrágio universal (que é a «tirania dos dez milhões sobre um»):

> Que as leis se afiram pelos princípios eternos do bom e do justo, e não perguntarei se estão de acordo ou não com a vontade das maiorias ignaras[50].

É incontestável que isto está na lógica do kantismo, reflecte Oliveira Martins. Mas como conciliar neste caso as diversas vontades dos diversos dez milhões? Como será possível a sua vida em comum? Como determinar a vontade geral? Como determinar o bom e o justo?

Por outro lado, há na obra de Herculano um princípio muito diverso e sobre o qual também Oliveira Martins reflectiu. Herculano é, como estamos vendo, um discípulo de Kant, que, apoiando-se na noção de consciência, tenta construir geometricamente o direito absoluto. Mas, por outro lado, como se verifica principalmente nas *Cartas sobre a História de Portugal*, é um discípulo da escola chamada «histórica», para a qual a sociedade é um organismo desenvolvendo-se segundo leis «naturais», e uma estrutura social determinada é sempre um produto de antecedentes históricos que a lógica dos sistemas não pode modificar a seu capricho, tal qual como a língua que se fala. De acordo com este ponto de vista, Herculano vê na história de um país vários elementos sociais diversificando-se, organizando-se, especializando-se nas várias funções do organismo colectivo. Herculano chega a comparar, nas citadas *Cartas*, precedendo o Oliveira Martins da *História de Portugal*, a história de uma nação com a evolução, decadência e morte de um indivíduo.

Ora, reflecte ainda Oliveira Martins, como conciliar este pensamento com o ideal kantista de uma sociedade anárquica, mero quadro, lugar onde se desenvolvem as consciências individuais? Como conciliar aquele idealismo com este naturalismo?

Esta contradição, de que Herculano não parece ter tido uma consciência muito clara, é o grande problema que domina a obra

[50] *Cartas*, 2.ª ed., pp. 213 e 214.

doutrinária de Oliveira Martins. Por um lado, Oliveira Martins vê as sociedades como todos orgânicos, indivíduos em ponto grande e animados de pensamento próprio, que evoluem e decaem, mas, por outro lado, é dentro, e não fora, imanentemente, e não transcendentemente, que ele pretende encontrar a norma estruturadora da vida social. Vimos noutro ensaio as duas sínteses pelas quais ele procura ultrapassar esta antinomia (a que Oliveira Martins chama a antinomia liberdade-direito ou indivíduo-colecção): a síntese proudhoniana primeiramente, a síntese hegeliana depois. Ora, a primeira destas sínteses não é mais que o kantismo de Herculano levado às últimas consequências. Com efeito, a justiça é um dado da consciência, uma intuição consubstancial a ela — e é a justiça que estrutura a evolução do organismo social. A sociedade tem, portanto, como organismo, um pensamento próprio e um destino — a justiça e a igualdade. Mas esse pensamento do organismo colectivo não é mais que uma amplificação da aspiração íntima da consciência individual. Não há, portanto, contradição entre os fins do indivíduo e o pensamento colectivo. A sociedade tende a realizar através da evolução a ordem ideal de que a consciência tem a intuição. Assim se harmonizam liberdade e ordem: harmonia espontânea, inerente à natureza das coisas, produto de uma natureza sábia e sã.

É fácil ver como esta concepção está na lógica do iluminismo e é coerente com o *laisser faire* do individualismo económico e social. Antero de Quental anotou numa carta a identidade deste ponto de vista com o de Herculano:

> É impossível que V. não tenha *convertido* o Herculano: pondo de parte as divergências de escola... que quer ele, que imagina ele que realize melhor as suas *aspirações* sociais?[51]

E, na verdade, o proudhonismo — descendente de Kant e dos enciclopedistas — é o termo lógico do pensamento de Herculano. Este nada teria a objectar a uma sociedade proudhoniana: aqui

[51] *Cartas de Antero a Oliveira Martins*, p. 14.

veria ele realizada a sua aspiração a suprimir todo e qualquer poder político, toda e qualquer lei ou coacção colectiva; aqui veria também a aplicação cem por cento da lei da concorrência — tão cara à escola histórica —, precisamente mediante a supressão daquele poder político, e a correcção dos desvios que viciam no liberalismo económico aquela concorrência.

> A política é a ciência da liberdade — dizia Proudhon. — O governo do homem pelo homem, seja qual for o nome com que se disfarce, é opressão[52].

Deste ponto de partida, que é tanto o de Herculano como o de Proudhon, resulta uma concepção da vida colectiva, que é também idêntica:

> A associação livre, a liberdade que se limita a manter a igualdade nos meios de produção e a equivalência nas trocas, é a única forma de sociedade possível, a única justa, a única verdadeira[53].

A divergência entre Proudhon e Herculano está unicamente em que aquele viu com maior lucidez a contradição entre o capitalismo, que conduz ao monopólio dos meios de produção, e o ideal teórico do liberalismo económico, que é a concorrência livre e indefinida. Uma coisa destrói a outra, o Proudhon viu que o capitalismo reduz a nada uma sociedade que pretenda apoiar-se na consciência individual. Herculano representa em relação a Proudhon um estádio mais atrasado, em que esta contradição não se tornara ainda evidente. Oliveira Martins, no fundo, pretende chamá-lo para a lógica da sua própria doutrina, mostrando-lhe como na realidade o liberalismo económico é o fracasso da cidade ideal do kantismo.

> A filosofia proudhoniana é o kantismo compreendido à luz da ciência[54].

[52] *Teoria do Socialismo*, p. 190.
[53] *Idem*, p. 190.
[54] *Ibid.*, p. 103.

Note-se, porém, que a antinomia, posta pela leitura de Herculano, do indivíduo e da colectividade, da liberdade individual e da vontade geral, é iludida, transferida, se preferem, mas não é resolvida nesta fase a que pertence a *Teoria do Socialismo*. Na cidade do futuro a antinomia terá deixado de existir; para lá nos conduz a evolução. Mas que é a evolução senão a luta — a acção e a reacção — dos pontos de vista e dos interesses dos homens? Como se chegará à cidade ideal senão através do esforço, impondo-a contra os hábitos e a inércia das coisas existentes? Como se afirmará o pensamento dirigente, a justiça consciente e racional, contra o peso morto ou activo dos interesses e das forças inconscientes? Que autoridade corrigirá os desvios do liberalismo económico, evitará os monopólios e a morte da *concorrência?* É certo que a evolução é, para Oliveira Martins como para Herculano, um impulso natural, inerente às coisas. Mas, por outro lado, evolução supõe transformações, coisas novas em luta com coisas antigas. De resto, na história de Portugal encontrava Herculano exemplos dessa evolução difícil e sangrenta: nas lutas do poder real contra o papado ou, mais tarde, contra a nobreza. Também para Herculano a história era um drama com lances terríveis, que ele aproveitou para os seus romances históricos. Ora, como realizar esta evolução? Como definir a vontade determinante, como transformar a estrutura social? Este problema chocava com o horror de Herculano à razão das maiorias, à «tirania dos dez milhões sobre um». É impossível, dentro deste critério, determinar qualquer vontade geral ou dominante, realizar qualquer evolução pacífica. E a guerra passaria a ser a lei política, social e económica.

É contra esta atitude do mestre que Oliveira Martins, fora da lógica do proudhonismo, defende, como um esboço rude e imperfeito, mas por onde necessariamente teria de se passar antes que se pudesse alcançar um estádio mais perfeito, o princípio numérico das maiorias como forma de luta política, o sufrágio universal[55]. Juntamente com esse princípio das maiorias deverá

[55] *Portugal Contemporâneo* e *Política e Economia Nacional.*

existir uma representação orgânica em que as diversas funções especializadas do organismo colectivo terão voz própria, dando o primeiro passo para uma direcção e coordenação técnica da vida colectiva que virá a substituir o governo político. Tal é o pensamento de *Política e Economia Nacional.*

E é por este caminho, apoiando-se na ideia de que há uma «vontade colectiva nacional, superior à consciência individual e condicionando-a, aproveitando e sobrevalorizando a teoria do organismo colectivo» que Oliveira Martins virá a alcançar uma outra síntese da tal antinomia indivíduo-colecção: o hegelianismo, no campo teórico, o socialismo de Estado (à Bismarck) na actividade política. A consciência colectiva substitui-se à consciência individual como norma da evolução e como princípio estruturador da vida social.

II

Nem só o romantismo kantiano e iluminista de Herculano agiu sobre Oliveira Martins. A par da influência de Herculano, o *Febo Moniz* revela-nos a de Garrett. O velho aio das filhas de Febo Moniz, Tomé, é uma imitação de Telmo Pais. Além disso, é amador do teatro de Gil Vicente e do estilo manuelino, que contrapõe à frieza cosmopolita da arte clássica. Há neste romance o aproveitamento da velha literatura tradicional quinhentista — Gil Vicente e Bernardim, sobretudo —, tendência marcada de Garrett, do folclore ainda documentado nos antigos documentos literários e do romanceiro. Tecnicamente, a influência de Garrett é visível no diálogo, sobretudo no diálogo dramático que precede a notícia das catástrofes: compare-se o de D. Madalena, Jorge e o Romeiro na cena final do II acto do *Frei Luís de Sousa* com o diálogo de Febo e Tomé[56].

Uma obra de Garrett, principalmente, encontrou eco em Oliveira Martins: o *Frei Luís de Sousa* — Manuel de Sousa e D.

[56] Cap. x, 1.ª ed., pp. 86 a 90.

Madalena, moradores em Almada, são personagens de *Febo Moniz;* um capítulo deste livro abre como o I acto de *Frei Luís de Sousa,* mostrando-nos a heroína com o livro na mão e suspirando sobre ele *(Menina e Moça).* Estava destinado a esta obra de Garrett um importante papel na obra de Oliveira Martins.

> Num momento único de intuição genial Garrett viu por dentro o homem e sentiu palpitar as entranhas portuguesas. Que ouviu? Um coro de aflições tristes, uma resignação heroicamente passiva, uma imaginação vaga, etérea, na imaginação de uma rapariga tísica e no tresvario de um escudeiro sebastianista[57].

Não deixemos escapar sem reflexão este texto. Oliveira Martins viu no *Frei Luís de Sousa* uma interpretação inteira da história portuguesa: encontrou lá uma valorização do sebastianismo, que transportou para a sua *História de Portugal.* Com efeito, o sebastianismo vai desempenhar na sua *História de Portugal* um papel primacial: ele é uma espécie de alma ausente de Portugal durante o período que se segue ao fim da sua existência como país de vida própria e autónoma. Até Alcácer Quibir, o heroísmo; depois de Alcácer Quibir, o sebastianismo, isto é, o heroísmo virado do avesso, transportado a um mundo imaginário. Para utilizar palavras do próprio Oliveira Martins:

> O sebastianismo era [...] uma explosão simples de desesperança [...] e uma abdicação da história. Portugal renegava por um mito a realidade; morria para a história, desfeito num sonho; envolvia-se, para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica.
>
> Por aqui se pode avaliar a loucura dos que esperavam derrubar com o sebastianismo o rei de Castela [...] e nenhum dos apóstolos viu que o messianismo sebastianista se tornara um milagre e uma esperança fúnebre. Como S. Paulo, os apóstolos só deviam aconselhar a morte, porque só essa era a ambição do povo![58]

[57] *Portugal Contemporâneo,* 6.ª ed., vol. II, pp. 137 e 138.

[58] *História de Portugal,* vol. II, pp. 83 e 84.

O sebastianismo assume, pois, para Oliveira Martins, um papel importante[59]: é o símbolo da decadência, ou como ele próprio diz, «a prova póstuma da nacionalidade»[60]. O velho Telmo Pais (que parece ter impressionado profundamente o nosso autor, a julgarmos pela figura de Tomé do seu primeiro romance) e a D. Maria tísica do drama de Garrett ganham desta maneira um valor universal ou nacional, são os símbolos da Pátria. Foi o *Frei Luís de Sousa,* verosimilmente, a origem da importância atribuída ao sebastianismo na interpretação da história de Portugal por Oliveira Martins. Dir-se-ia que por esta porta um elemento dramático e emotivo entra na sua visão da realidade. E é incontestável que o sebastianismo é dos grandes ingredientes artísticos da *História de Portugal* ou, por outros termos, um dos motivos principais da sua orquestração.

III

Ora, a filiação em Herculano determina e caracteriza até certo ponto a posição de Oliveira Martins nas tendências e personalidades da sua geração, aproximando-o, por um lado, de Antero, também discípulo de Herculano, afastando-o, por outro, de Teófilo, representante do jacobinismo burguês que Herculano condenava na revolução de 1820[61].

O próprio Antero de Quental definiu a sua posição e a de Oliveira Martins em relação à de Teófilo, opondo a «escola etnológica», representada por Teófilo com o seu livro *Teoria da História da Literatura Portuguesa,* à «escola social e histórica», representada por Oliveira Martins no seu ensaio sobre *Os Lusíadas.* A escola etnológica procura explicar pelo génio da raça as manifestações sociais e artísticas de um povo, ponto de vista,

[59] «Essa é a descoberta mais importante de todo o livro e o segredo íntimo da história de três séculos», *Os Críticos da História de Portugal,* p. 7.

[60] *História de Portugal,* vol. II, p. 80.

[61] «Mouzinho da Silveira», in *Opúsculos,* vol. II.

segundo Antero, estreito, unilateral e inaplicável à maior parte das civilizações, que são um encontro e síntese de influências e tradições variadas. Ao contrário, segundo o ponto de vista da «escola social e histórica», diz Antero:

> [...] a literatura de um povo, considerada como um todo simétrico, uma obra gigantesca e colectiva, apresenta-se como a expressão do seu espírito nacional, determinado não por tal ou tal elemento primitivo e, por assim dizer, fisiológico, mas pelos elementos complexos, uns fatais, outros livres, uns criados, outros herdados, cuja síntese constitui a ideia da sua nacionalidade — raça, instituições, religião, tradição histórica e vocação política e económica no meio dos outros povos[62].

É fácil assinalar nesta posição de Oliveira Martins a persistência da escola histórica representada por Herculano: é o mesmo ponto de vista, segundo o qual determinado nível histórico é produto da confluência de múltiplos factores. Desta atitude resulta uma atenção especial ao complexo social, isto é, à combinação das variadas forças e à sua interdependência, e o desdém por todas as explicações absolutistas, exclusivistas e irracionais, em especial as explicações rácicas que Herculano meteu a ridículo a propósito da origem lusitânica dos Portugueses.

A influência de Herculano sobre Antero e Oliveira Martins na explicação histórica da vida portuguesa é muito clara. As *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* desenvolvem um tema das *Cartas* sobre a *História de Portugal:* o da concentração da soberania no rei e a consequente decadência da iniciativa e liberdade individuais. Esta mesma teoria tem um lugar importante na *História da Civilização Ibérica,* onde o jogo de forças — conselhos, clero e nobreza militar — é o que já fora exposto por Herculano. É Herculano quem põe em evidência o interesse da época de Avis como realização máxima da nacionalidade, e de Herculano vem a noção de que posteriormente a esta época se inicia a decadência: seria interessante comparar *Arrhas por*

[62] *Prosas*, vol. I, p. 224.

Foro d'Hespanha e *O Monge de Cister* com a *Vida de Nun'Álvares.* De Herculano vem ainda a ideia de que a independência de Portugal é um facto de ordem moral, com a sua raiz na vontade dos homens, dando origem a um complexo histórico-social, e não resultado de circunstâncias étnicas ou geográficas. O arcabouço da primeira parte do *Portugal Contemporâneo* (crítica da geração vintista, papel de Mouzinho, etc.) está nos *Opúsculos,* vol. II.

De uma maneira geral, é comum a Oliveira Martins e a Herculano o horror pelas explicações unilaterais ou simplistas, o sentimento da complexidade e variedade dos factores que determinam certo momento histórico — sociais, económicos, políticos e morais —, certa atitude científica, em suma, que leva ambos a considerarem as coisas em concreto e dentro do seu condicionamento específico. Deve notar-se, entretanto, a influência em Oliveira Martins das explicações etnicistas, tão caras ao romantismo alemão, longínquo inspirador do racismo: o celtismo sebastianista, o berberismo da civilização peninsular. Mas em Oliveira Martins a raça era um dos factores, a conjugar com variados outros. O racionalismo de Herculano, de origem kantista, não o habilitava a aceitar explicações desta maneira vagas e incontroláveis, de um vitalismo algo místico. Oliveira Martins pertence a outra geração influenciada pela filosofia pós-kantiana e vai no pendor que conduz ao misticismo hegeliano.

Mas este ponto de vista «social e histórico», como o definia Antero, opunha Oliveira Martins ao jacobinismo de Teófilo, como já opusera Herculano ao jacobinismo da revolução de 1820. Oliveira Martins sente neste jacobinismo, por um lado, o gosto das fórmulas vazias, das simples mudanças de rótulo ou de cor, das revoluções de palavras; por outro lado, um nacionalismo infantil e literato, convicto da existência de uma raça nacional, exprimindo-se através de comemorações e discursos. O conselheirismo optimista, conservador e retórico, e o jacobinismo, republicano e oratório, pareceram-lhe duas faces, o

direito e o avesso, da mesma coisa, resultados da mesma inconsciência do verdadeiro problema:

> Não se vive de passadas glórias, existe-se por via de forças actuais. Arremeter com foguetes no 1.º de Dezembro de cada ano parece-me caricato quando em toda a gente há a consciência da nossa fraqueza militar. Solenizar em navios de papelão dourado as esquadras passadas de uma nação que deixou de ter marinha não será burlesco? Não levará a reduzir o patriotismo a um sentimento de teatro e a vida nacional a uma ópera? [...]
>
> O leitor sabe que foi este «falar verdade» o critério gerador da *História de Portugal* e, em suma, de toda a *Biblioteca das Ciências Sociais;* e por isso se levantam contra o livro os ódios rançosos das ilusões velhas e as doutrinas dos *jeunes Portugal,* que, vestidos à moderna, com terminações em *ógico* e em *ismo,* amalgamando em doses variáveis a teoria das nacionalidades já fora de moda com o jacobinismo caduco e um positivismo pouco sadio, pretendem dar fundamentos científicos, eruditos, ao patriotismo. Ó incautos ingénuos: pois quando vistes sair da ciência dos sábios o entusiasmo dos povos? Essa vã empresa tem o perigo de todas as ilusões: imaginarmo-nos o Portugal de outrora e justificarmos a indolência geral de uma gente que necessita mais de pão que de festas e mais de lições educadoras que de hinos e apoteoses[63].

IV

Apesar desta posição bem definida, Oliveira Martins tem certa responsabilidade na formação de alguns dos lugares-comuns da geração de 90. Chamo a atenção para dois desses lugares-comuns, coisas diferentes, mas relacionadas.

Em primeiro lugar, o sebastianismo. Já vimos que o sebastianismo é para Oliveira Martins «a prova póstuma da nacionalidade», não um sintoma de vitalidade nacional, mas de morte. Exactamente ao contrário dos neo-sebastianistas, para quem o sebastianismo é uma espécie de mensagem nacional, de metafísica colectiva. Portugal, a acreditar neles, teria dado de si como sua expressão suprema a flor do sebastianismo. D. Sebastião é

[63] *Os Críticos da História de Portugal,* pp. 20 e 21.

o herói nacional por excelência e as suas qualidades as mais típicas do povo português. Oliveira Martins teria concluído, se tivesse chegado a conhecer toda esta metafísica, que o povo português continua a dar provas póstumas da sua passada existência (e teria razão se os neo-sebastianistas representassem mais que uma estreita classe de letrados).

Mas o curioso é que o próprio Oliveira Martins, involuntariamente, deu origem a este neo-sebastianismo ou, pelo menos, deu para ele a sua contribuição. Já vimos, com efeito, como, sugestionado pelo *Frei Luís de Sousa,* ele generalizou a uma colectividade inteira o estado de espírito de Telmo Pais, o homem que vivia de uma esperança sem justificação aparente, e de Maria, a donzela romanesca, criada no meio de crenças milagreiras e de romances carregados de mistério e expectativa. O que Oliveira Martins trouxe de seu foi o dar ao sebastianismo o carácter de um caso nacional e colectivo. Sendo, muito embora, a prova póstuma da nacionalidade, esse sebastianismo era uma expressão, negativa é verdade, de nacionalidade: era o avesso do heroísmo, sua expressão positiva, e D. Sebastião era também uma forma negativa de Nun'Álvares, o «Nun'Álvares póstumo».

E aqui temos o sebastianismo transformado em sentimento típico da nacionalidade e D. Sebastião em herói nacional representativo. Mas a questão tem ainda outro aspecto. Oliveira Martins foi altamente sugestionado pelo valor poético ou dramático deste símbolo. A figura de Telmo Pais ganha grandeza no *Frei Luís de Sousa* precisamente por ser a única que alimenta uma esperança impossível. Um contista brasileiro do século passado, Coelho Neto, tirou efeito de um contraste deste género mostrando-nos uma mulher que está velando o marido morto, convencendo-se de que ele apenas teve um ataque de catalepsia. Foi precisamente deste contraste dramático que Oliveira Martins tirou efeito na construção da *História de Portugal.* Como notei noutro ensaio, a arte de Oliveira Martins não é feita de personagens de carne e osso, mas de grandes temas de conjunto, dentro dos quais as personagens se integram como notas.

O sebastianismo é um dos temas, e o lugar que Oliveira Martins lhe dá na sua *História de Portugal* vem muito provavelmente da necessidade de composição artística da obra. Até esta simetria com o heroísmo, esta necessidade de fazer corresponder a Nun'Álvares o seu par fúnebre, o parecem indicar. E é incontestável que Oliveira Martins soube tirar partido deste poder dramático e converter D. Sebastião e o sebastianismo em alguma coisa de muito atraente para as imaginações de artistas e poetas.

Dá-se consequentemente na literatura portuguesa posterior a Oliveira Martins um aproveitamento e uma valorização estética deste tema. Nela colaboraram várias correntes, e a realização mais acabada e universalista de tal impulso é, segundo julgo, a *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Já António Nobre considerava D. Sebastião o seu herói preferido, e isso não é difícil de explicar dentro de certas características da sua poesia.

Mas sucede, uma vez criado por Oliveira Martins este símbolo, um episódio curioso. É que existia uma mentalidade sebastianista latente, quer no jacobinismo republicano, quer no patriotismo tradicionalista, contra os quais muito expressamente Oliveira Martins se bateu.

A Pátria, de Junqueiro, é um dos testemunhos mais preciosos do sebastianismo vermelho. São do prefácio deste livro as frases que transcrevo:

> Joana d'Arc e Nun'Álvares, irmãos gémeos, redimem duas pátrias. Focos ambulantes de espírito divino, arrastam e vencem, magnetizando.
>
> [...] A metempsicose, em moderno, do grande condestável, eis o meu sonho. Um justiceiro e um crente. Braço para matar, boca para rezar.
>
> E a questão económica? Resolvida por si!

O desfecho d'*A Pátria* está de acordo precisamente com esta ideologia. Nun'Álvares atirara a espada por uma janela para a escuridão da noite, com um voto:

> *Cavaleirosa espada relumbrante!*
> *Se nesse lodo amargo um braço existe*
> *De profeta e de herói, que te alevante.*

Segue-se a este episódio o incêndio que devora o palácio, depois a morte do Doido. A catástrofe está na lógica do sebastianismo. E na ruína universal passam um velho e uma criança. Que vai suceder à Pátria? O velho topa no chão a espada de Nun'Álvares, que ali tinha vindo parar; a criança estende para ela os bracitos. Que sucederá?

> Nobre montante, qual o teu destino? [...] Nas mãos dessa criança, um dia homem, brilharás acaso, espada de fogo e de justiça? Mistério... Mistério... Invisivelmente, saudando a luz, as cotovias gorjeiam.

Eis pois do que depende o futuro da Pátria: será essa criança um outro Nun'Álvares? Quem o sabe, quem o saberá? Mistério!

> E o problema económico? Resolvido por si!

O D. Sebastião de Junqueiro chama-se Nun'Álvares. Tinha ainda outro nome: República. Não era, aliás, este o significado de república para Basílio Teles e outros.

Mas, a par do sebastianismo vermelho, Oliveira Martins veio acordar outro bicho adormecido: o sebastianismo branco. Este é o da chamada «geração nacionalista». Exemplificá-lo-ei com um texto conhecido:

> Mocidade! Quando amanhã, armada de fé inquebrantável, desceres desta colina espiritual [Coimbra], espero que, à semelhança do cândido Parsifal nos jardins maléficos de Klingsor, resistirás às tentações da Feiticeira e lograrás arrancar com juvenil denodo das mãos da ignorância a lança milagrosa cujo contacto há-de sarar a ferida da Pátria![64]

Recorto este trecho para o pôr a par do de Junqueiro. Há uma diferença entre um e outro: no último podemos observar um amaneiramento literário, um amontoamento de erudição, uma menção de nomes exóticos e uma referência a uma literatura escolhida que não cabia no estilo mais directo e vigoroso de

[64] Malheiro Dias, *Exortação à Mocidade*, p. 64.

Junqueiro. «Os jardins maléficos de Klingsor» e o «cândido Parsifal» denunciam os hábitos letrados de quem vive no sossego de bibliotecas preciosas, num meio propício à frase burilada. Em todo o caso, esta lança que o cândido Parsifal nos jardins de Klingsor vai arrancar das maldosas mãos da Feiticeira não me parece um símbolo mais expressivo que a espada caída de Nun'Álvares que uma simples criança anónima tomou nas mãos. O que é claro é que um e outro símbolo exprimem a mesma coisa de maneira mais ou menos erudita, mais ou menos exótica, mais ou menos punhos-de-renda. Espada milagrosa de Nun'Álvares, lança milagrosa de Parsifal, é sempre o milagroso, sempre o messiânico, sempre o mistério, sempre o feito incrível que um dia nos salvará, cândidas crianças.

Mas no fundo desta geração de 90 há, todos o sabemos, um preconceito anti-racionalista e anti-análise. Esta geração exalta os valores tradicionais, irracionais, em oposição à análise crítica. A fé, a raça, a hereditariedade, a antiguidade, são os valores que esta geração opõe ao poder da razão humana e à revisão crítica das condições da vida. Ora, precisamente D. Sebastião aparece-lhes como o herói que procede contra a razão, contra a prudência humana. Os seus planos eram loucos, irreais. Pois bem: nessa loucura está a sua grandeza. Foi grande porque transcendeu a medida humana, e pequenos eram os seus conselheiros que lhe aconselhavam a prudência, novos velhos do Restelo. D. Sebastião morreu? Deixá-lo. Ficou como um protesto contra os prudentes e os razoáveis. Vale mais como símbolo do que poderia ter valido, vivo, como homem, se tivesse seguido os conselhos dos hábeis. Símbolo, será sempre o protesto vivo contra a mesquinha razão dos homens.

Eis como raciocinam estes indivíduos para quem o heroísmo está não na iniciativa humana, no poder de o homem ser capaz de modelar o seu próprio destino, mas nas forças inconscientes, na irresponsabilidade e na passividade. Ora, foi também Oliveira Martins quem sugeriu esta interpretação da figura de D. Sebastião e quem, através dos seus últimos livros, ajudou a coar na cultura portuguesa o anti-racionalismo de origem germânica.

Mencionei noutro ensaio as fontes desse anti-racionalismo e a sua relação com a vida do escritor. É principalmente Hartmann quem define este ponto de vista: o inconsciente é quem impele os homens, e a capacidade de análise mata neles a capacidade de acção. Crítica, para este filósofo, é sinónimo de inactividade. Está aberta a porta para valorizar o inconsciente (raça, tradição, instinto, etc.) como força única capaz de fazer mover o indivíduo e o grupo social. A consciência conduz ao vácuo, pensou em certo momento Antero, e, no fim da vida, Oliveira Martins. Só os doidos fizeram grandes coisas. D. Sebastião é, com efeito, um exemplo magnífico da influência do inconsciente na marcha dos acontecimentos[65], e é curioso que Oliveira Martins já na *História de Portugal* se empenha primeiramente em demonstrar a anormalidade física e mental deste rei, e depois em mostrar como ele era a personagem que convinha a este momento da nossa história, aquela que melhor poderia precipitar a nação na catástrofe. Ter juízo nesta altura, parece pensar Oliveira Martins, era estar em desacordo com o verdadeiro estado da nação. Por isso, D. Sebastião, coerente com a loucura colectiva, é o símbolo da Pátria agonizante:

> Portugal era uma nação de loucos perdidos e no moço rei encarnava toda a loucura do povo [...] A loucura positiva do rei humanizava o estado moral da Nação. Um destino comum arrastava a ambos para o fundo de uma voragem[66].

Em suma, Oliveira Martins aceita aqui o papel do inconsciente na história e descrê do poder da razão humana para modificar o seu curso, muito embora a sua própria razão ultrapasse esse inconsciente. E neste aspecto encorajou os sebastianistas.

Não devemos esquecer, por outro lado, e até convém recordar a este propósito, que o sebastianismo é o avesso do heroísmo. Nestas duas palavras está contida, para Oliveira Martins, a história de Portugal. Mas que é o heroísmo? N'*O Helenismo e a*

[65] Veja nota 10 no fim do volume (4.ª ed.).

[66] *História de Portugal*, vol. II, p. 48.

Civilização Cristã é a luta da razão contra a fatalidade, isto é, contra o inconsciente, exemplificado, no esforço do pensamento helénico, na luta pela liberdade. Mas n'*A Vida de Nun'Álvares* é isso ainda? Não será antes uma manifestação do inconsciente, isto é, uma força cega que a razão está destinada a conter?[67] E não será esta uma das razões da repercussão deste livro e de outros da mesma série entre os jovens literatos de 90?

[67] «Lançado na estrada nova que traçava à sua vida, com o feitio extremo e absoluto que a sua imaginação idealista dava as coisas, renasciam nele as paixões dominantes nos cérebros dos santões e derviches africanos. Cortando o cerne da alma humana, num indivíduo estreme achava-se talvez a fibra hereditária do sangue remotamente originário na raça.» (*A Vida de Nun'Álvares*, 5.ª ed., p. 224.)

NOTAS

NOTA 1 (da 3.ª ed.)

Não quero com isto dizer que o objecto acerca do qual pensamos seja inerte, como eram concebidos os corpos na mecânica clássica. Tudo é dinâmico, tudo é actividade (como o nota, aliás, Sérgio). Mas chamar «dialéctico» ao processo dinâmico dos corpos ou da física, atribuir-lhe o mesmo encadeamento de tese-antítese-síntese que é próprio do desenvolvimento das ideias, é, a meu ver, um abuso de linguagem. Importa usar duas palavras diferentes para designar duas coisas diferentes: o dinamismo da Natureza, que aos físicos e aos historiadores compete investigar, e o processo mental pelo qual nos esforçamos por conhecer o real.

A confusão nasceu provavelmente com Hegel; nele se encontra com efeito o trânsito de um sentido a outro:

1) A dialéctica socrática consiste em partir de uma definição falsa para outra verdadeira, ou do conhecimento sensível para o inteligível. Isto faz-se através de um desdobramento do pensamento sobre si mesmo, que em Platão tem a forma de diálogo entre vários interlocutores, para os quais as «coisas» são objecto de conhecimento e discussão, ou seja, os conceitos são objecto de manipulação mental. Não há portanto dialéctica das coisas, mas da razão.

2) A dialéctica hegeliana e o movimento do espírito a partir da negação da Natureza até à afirmação absoluta em que ele se torna o objecto de si próprio. A dialéctica é portanto uma actividade do espírito, mas transcendendo a razão individual. Por isso se pode falar de um processo dialéctico objectivo. É a dialéctica do ser.

3) A dialéctica engelsiana (porque foi Engels, e não Marx, quem a concebeu) é esta mesma ideia hegeliana de dialéctica do ser — dialéctica objectiva, processo inerente à totalidade — com a diferença que a palavra «espírito» foi nela abolida. O processo de negação, negação da negação, etc., foi atribuído à Natureza.

É agora a Natureza que a si própria se transpõe. Mas de Hegel e de Platão ficou a Engels o modelo deste processo de transformação da Natureza, e, com o modelo, a palavra: a Natureza é «dialéctica».

Assim, a dialéctica socrática da razão, que supõe a autonomia do sujeito pensante em relação às coisas, a transcendência do pensar em relação ao acontecer, transforma-se, passando pela dialéctica objectiva de Hegel, no contrário de si mesma, isto é, na dependência do sujeito pensante em relação às coisas, na transcendência do acontecer em relação ao pensar.

Se aceitarmos a palavra «dialéctica» no sentido engelsiano, negamos por isso mesmo a ideia de uma dialéctica do espírito. Confundindo dois conceitos diferentes, a palavra «dialéctica» tornou-se, por isso, na maior parte dos casos, um obstáculo ao pensar claro. Uma coisa é «pensar dialecticamente» e outra «acontecer dialecticamente». Convém por isso restituir à palavra o seu sentido primitivo e inventar outra para o seu sentido derivado.

NOTA 2 (da 1.ª ed.)

Pode evidentemente objectar-se que a revolução de 1917 fez progredir industrialmente o país onde se desencadeou e suprimiu nele o atraso na aparelhagem mental da maioria da população (alfabetização, divulgação da informação científica). Mas semelhante progresso também se verificou em países capitalistas modernos onde não houve a mesma revolução: o Japão era uma nação propriamente feudal em 1854 e disputa hoje à URSS, tendo metade da sua população, o segundo lugar entre as potências industriais do mundo. É preciso não confundir o progresso industrial, quer a sua via seja o capitalismo de Estado, quer o capitalismo privado, com o processo de desalienação apontado por Marx. Esta distinção é importantíssima, porque só ela permite combater essa forma de maquiavelismo que consiste em pôr uma ideologia progressista ao serviço do apetite de dominação de um grupo nacional ou classial.

Sobre as consequências deste maquiavelismo, ler obras do escritor soviético Soljenitsine, sobrevivente dos campos de concentração estalinianos.

NOTA 3 (da 1.ª ed.)

Qual é a articulação das nossas escolas com os vários órgãos da vida colectiva? Deixemos de parte a escola primária, porque ler, escrever e contar são instrumentos tão necessários à vida de um cidadão civilizado como ver e ouvir e, embora a escola primária tenha outros objectivos além deste, este, pelo menos, é incontestável. Mas se, por exemplo, perguntarmos qual é a função do liceu ou das faculdades, o terreno torna-se mais movediço.

Vamos considerar alguns casos possíveis:

O rapaz do liceu, que aprendeu latim e tem algumas noções de filologia portuguesa, que conhece a história dos Assírios e dos Egípcios, que sabe (às vezes) o nome dos faraós, que emprega um escolhido vocabulário, recheado de citações, e que faz sonetos ao estilo de Bocage, esse rapaz entende-se destinado às Letras (noutro tempo diríamos às musas) e segue um curso superior de letras. Ou continua a sua especialização em matéria de Assírios e faraós e vai fartar o seu gosto pela erudição numa das nossas faculdades de Letras — ilustrando a Pátria com mais um letrado, e até um possível académico —, ou segue a nobre carreira do Direito, para ingressar na aristocracia de doutores que neste país se ocupa com igual proficiência da economia, da educação, da filosofia, da política e do comércio, e faz soberanamente a lei.

Se o rapaz for fraco em latim, tem outros caminhos a seguir. Muito frequentemente escolhe a medicina, outra velha, prestigiosa e rendosa carreira. O professorado secundário absorve uma grande massa de rapazes estudiosos, que julgam por este meio obter condições satisfatórias de trabalho intelectual. Os mais empreendedores ou os que encontram colocação garantida em fábricas ou lavoura de que são proprietários abalançam-se à engenharia e à agronomia...

Mas suponhamos que o rapaz não quer, ou não pode, ou não lhe interessa, seguir um curso superior. Ficou apto a quê? Teoricamente, ficou apto a tudo, isto é, a exercer ou a especializar-se em todos os empregos que não exijam curso superior. Assim, se quiser ser comerciante, aprendeu já latim e história bastantes para ir agora para um

balcão treinar-se no comércio. Se prefere, pode também tornar-se aprendiz de carpinteiro ou de qualquer outro ofício à sua escolha. Desejando ser empregado de escritório, ficou apto a tirar um curso de contabilidade e escrituração comercial, outro de línguas, outro de dactilografia e estenografia e, depois disto, a ir fazer um estágio num escritório. Também pode ser contínuo em qualquer repetição. Mas... perdão, leitor! Cometi uma omissão importante, porque esse rapaz, assim dotado do seu curso do liceu, pode ser ainda outra coisa: pode administrar os seus bens de fortuna, se os tiver, depois de algum treino e ajudado por um guarda-livros.

E nós estamos mesmo a ver todos aqueles rapazes que não têm bens de fortuna e não querem seguir o curso superior lançarem-se sofregamente, concluído o liceu, em balcões de mercearias, em oficinas de carpintaria, em escolas de estenografia, em concursos de contínuo, para empregar briosamente os seus conhecimentos de latim e faraós!

E, todavia, caso extraordinário, não é isso que acontece. Toda aquela gente quer entrar na universidade! Assiste-se, então, a uma cena digna de caricatura de Bordalo Pinheiro. A Universidade fecha as portas exclamando que tem a casa cheia. Não pode entrar mais ninguém. E de fora a multidão, aos berros, dá empurrões na porta e grita à Universidade que a abra. A Universidade teima que não abre. Mas a multidão lá vai entrando aos empurrões, por entre entalos. E os que ainda estão de fora esperam pacientemente. Um dia entrarão.

Suponhamos, pois, toda esta gente na Universidade e consideremos dois casos.

Faculdade de Letras: que destino têm os seus licenciados? Dois, principalmente, se podem encarar: o ensino liceal e a ciência. Os legisladores generosos, prevendo amplamente todas as possibilidades, ligaram especial importância à ciência, isto é, à futura academia de estudiosos e investigadores da filosofia, do francês arcaico, da arqueologia pré-histórica, dos dialectos peninsulares, do indo-europeu, etc., que hão-de vir inundar este país como uma chuva benéfica. E sucede assim que a um homem que vai ensinar Latim e Português o interrogam minuciosamente sobre as cavernas de Altamira, a outro que ensinará os rudimentos do francês o mandarão decifrar pergaminhos do século XI ou conhecer os dialectos do valão. Um que vai ensinar inglês tem de conhecer pormenorizadamente as relações do gótico com o sânscrito. A ciência exige destes sacrifícios, tanto maiores quanto é certo que não têm compensação. Porque estes indivíduos, se quiserem ser professores, têm de esquecer uma multidão de coisas que lhes transtornam a clareza e a justeza do espírito e lhes perturbam o sentido das proporções e, por outro lado, têm de aprender uma série de coisas fundamentais e úteis antes de ganharem terreno firme. E se, em vez de professores, quiserem ser homens de ciência, terão de correr o risco sob a sua exclusiva responsabilidade, porque o Estado não se ocupa de semelhante gente.

Faculdade de Direito: homens de leis. Ousará alguém afirmar que esta Faculdade não mantém uma relação directa, orgânica, estreita, com a vida mental, social e económica portuguesa? Quem é, com efeito, a aristocracia deste país se o não for o homem de leis? Quem resolve os nossos problemas bancários, comerciais, culturais? Quem é o influente político, senão ele? Quem está apto a falar de todos os assuntos senão ele? Quem é o filósofo, o moralista, o pedagogo, o economista, o orador, o diplomata, o presidente da câmara, o governador civil, o deputado, o director de empresas e de bancos? E, por outro lado, ousará alguém negar que este estabelecimento de ensino preenche exemplarmente as necessidades culturais desta classe dirigente a que se destina? Estudam-se as leis, aprende-se a interpretar subtilmente os textos, discursa-se e discorre-se sobre a lei — e tudo isto de uma maneira genérica, formal, desinteressada, como compete a pessoas que hão-de tratar todos os assuntos com o sossego e o vagar dos papéis e sem se enredarem em especialidades concretas. Exige-se, previamente, ao rapaz, o conhecimento do latim, essa língua de Cícero, que é uma bela disciplina para exercitar os cérebros nos enredos subtis da gramática e dos textos jurídicos. Com latim e conhecimentos gerais de legislação, com argúcia e habilidade e um vocabulário sábio, está formado um homem capaz de sentenciar sobre os mais variados assuntos. Na cidade e nos campos todas as questões têm quem as discuta e solucione: as compras e vendas, as heranças, os direitos de transmissão, as partilhas — sobre tudo, enfim, quanto constitui objecto de discussão entre os homens, o licenciado em Direito está pronto a dar a sua palavra. E que outros problemas importantes há em Portugal?

A articulação desta escola com a vida social portuguesa parece-nos, pois, clara. Esta escola é, ao mesmo tempo, causa e efeito. Causa, porque do seu ensino resulta a mentalidade especial da aristocracia em questão, para quem toda a realidade está na legislação e na escrita, para quem todos os problemas são questões de exegese e interpretação de textos, para quem os problemas concretos ou científicos são matéria de

opinião pessoal, para quem o investigador ou intelectual propriamente dito é um mero oficial mecânico a quem se consulta, a quem a sua soberana e inapelável opinião se digna às vezes consultar. Mas, por outro lado, este tipo de mentalidade, juntamente com o jogo rotineiro dos interesses em campo — as compras, as vendas, as heranças, as partilhas dos vários objectos —, tende a criar a sua escola própria e o seu tipo de mentalidade adequado, escola e mentalidade essas que são incompatíveis com o espírito verdadeiramente científico, inevitavelmente reformador, analítico, buscador do espírito para lá da letra. Quem pode prever, com efeito, o que se tornaria o direito se se estudasse a legislação em relação directa com os objectos sobre que se legisla? Aonde levaria um estudo de economia política efectuado não apenas na legislação respectiva, mas principalmente sobre os factos que presidem à evolução dessa legislação? Ou o estudo da história do direito contemporâneo? Ou, muito simplesmente, o estudo verdadeiramente histórico do direito romano, quero dizer, não apenas dos códigos romanos como coisa estática e imóvel, mas da evolução do direito em Roma e suas causas?

Notemos agora que estivemos a considerar duas escolas superiores que se articulam diversamente com a vida real portuguesa. A Faculdade de Letras exemplifica-nos um tipo de escola que não tem uma função na vida nacional, ou que, pelo menos, não desempenha a função que lhe foi proposta; a Faculdade de Direito exemplifica, por sua vez, aquele tipo de escola cuja função se relaciona com circunstâncias especiais da vida nacional e que deixaria de se justificar se essas circunstâncias variassem. Enquanto isto acontece, há, por outro lado, necessidades da vida portuguesa que essas escolas não satisfazem.

A Faculdade de Letras é o exemplo típico da escola cujo ensino não tem sequência, nem continuidade, nem aplicação, nas funções do organismo português. É como um viveiro de peixes cujo destino fosse a morte ao ar livre.

Mais ou menos voluntariamente, esta escola tem-se transformado numa escola de preparação do magistério secundário. Mas quem poderá afirmar que, tanto pela matéria das suas aulas, como pelo programa das disciplinas, como pela organização interna, como pela preparação exigida aos seus professores, ela satisfaça as condições mínimas de uma escola deste tipo?

Quanto à Faculdade de Direito, a sua existência está indissoluvelmente ligada, como vimos, ao tipo de mentalidade de uma certa aristocracia e ao jogo de interesses que solicita e mantém essa aristocracia. Tal como existe, esta escola revela, por consequência, um vício ou deformação na vida portuguesa, que vem de longe, aliás, dos tempos em que os doutores de Coimbra, recrutados na sua grande maioria entre os grandes e médios proprietários, dominavam uma população de camponeses analfabetos e açambarcavam os postos da política.

A primeira das faculdades em questão corresponde a uma aspiração de reforma na vida portuguesa, por meio de uma *élite* de investigadores e cientistas: é o órgão de uma função que se não chegou a criar. A falta da função prejudica o órgão. A actividade e manutenção de uma *élite* de estudiosos das ciências sociais e psicológicas mostrou-se desproporcionada ao organismo português, tal como este tem funcionado, e supõe uma reforma profunda da nossa vida que se não operará mediante uma simples e unilateral reforma pedagógica. Daí o desvio da Faculdade de Letras para a função de preparar o professorado, daí a falta de aplicação e, às vezes, a falta de sentido da matéria por ela ministrada. A Faculdade de Direito, pelo contrário, é já um produto de um vício deste organismo nacional; é um órgão criado por uma função patológica. Supõe a hipertrofia de certas funções, a atrofia de outras e certos antecedentes históricos desastrosos.

Ora, tudo isto nos põe perante uma das dificuldades que enfrenta qualquer reforma de ensino. Uma reforma não é boa nem má em absoluto: é apenas mais ou menos adequada a uma realidade social, económica e política; corresponde às ideias dominantes e ao nível de cultura de uma classe dirigente; está ao serviço de interesses em jogo. Uma reforma verdadeira do ensino supõe uma reforma global da vida da colectividade, o que explica ao mesmo tempo a inutilidade de certas reformas que pretendem meter as coisas nos eixos, de alguns videntes desinteressados e a persistência de certos órgãos e actividades aparentemente fossilizados e obsoletos[1].

NOTA 4

«[...] a universalidade da verdadeira obra de arte [...]».

O autor não pensa que esteja empregando uma mera palavra ou conjunto de sílabas, como tantas outras que enchem os parágra-

[1] In *Seara Nova* de 11 de Agosto de 1945.

fos de alguns críticos literários. A arte — como qualquer actividade pensante ou relacionadora — é um esforço para universalizar o contingente e o avulso. Neste sentido, *obra de arte* contrasta com *documento*.

O documento regista o facto irreproduzível, determinado por tal encruzamento de circunstâncias que só se verificou uma vez, facto que em si próprio não tem significação alguma, mas que a adquire quando ajuda a definir uma lei, integrando-se numa construção qualquer.

Esta ordenação, que dá aos factos um significado, criam-na a actividade científica e a artística. Um arquivo de documentos sem a actividade pensante que os relacione vale exactamente o mesmo que um cesto de papéis. Só da actividade pensante, estruturadora, organizadora do sujeito, pode resultar a obra de arte ou de ciência. A obra de arte supõe mais que uma máquina fotográfica: supõe um fotógrafo, isto é, um sujeito que dê sentido às coisas, que as relacione e as experimente, e supõe a construção, em que as coisas, ligadas como contas dispersas que chegam a formar um colar, ganham um sentido e uma configuração. Por isso penso que pode haver excelentes reportagens-documentos sem que daí resultem obras de arte de valor apreciável. Quanto à distinção entre actividade artística e científica, é outra ordem de assuntos. (Acrescentado na 4.ª ed.; v. o ensaio «Arte e Documento», em *Ser ou não Ser Arte*, Lisboa, Gradiva, 1993.)

NOTA 5 (da 4.ª ed.)

Com a perspectiva do tempo (já lá vão mais de 30 anos desde a publicação do presente ensaio) a visão de conjunto da literatura portuguesa altera-se sensivelmente.

Por um lado, é facto que, perdida no século XVIII a ligação da cultura portuguesa com a Península Ibérica, lhe faltou o centro de gravidade e que ela passou a nutrir-se de sucessivas penetrações europeias. Mas na segunda metade do século XIX, com o romance de Eça, Camilo, Júlio Dinis, ela criou uma tradição própria na prosa, que se foi adensando até formar um caudal propriamente nacional, tornando-se com isso menos dependente da cultura francesa. Nos finais do século XIX e princípios do século XX, o mesmo aconteceu na poesia, com Cesário Verde, António Nobre e sobretudo Fernando Pessoa. Há portanto hoje

um centro de gravidade literário-cultural português, como não existia na primeira metade do século XIX, e portanto uma certa continuidade.

Por outro lado, estudos efectuados posteriormente a este ensaio não permitem já dizer que Fernão Lopes «surge como um caso imprevisto e excepcional». O grande cronista refez segundo hoje se pensa, na *Crónica* de 1419, textos históricos e histórico-lendários anteriores; conheceu as narrativas históricas dos Livros de Linhagens e a *Crónica Geral de Espanha*, de 1344. Talvez possa considerar-se o último elo de uma sequência que vem provavelmente do século XIII.

NOTA 6 (da 4.ª ed.)

Não se pode dizer que a função da mitologia n'*Os Lusíadas* seja puramente ornamental, porque, como neste mesmo ensaio se vê, ela é essencial para o significado do poema. Seria preferível dizer que é alegórica, na medida em que traduz figuradamente uma certa ideia; que, se essa mitologia fosse retirada, deixaria de ficar expressa, e que é afinal a ideia central d'*Os Lusíadas*. A relação entre os deuses e os homens e o seu encontro final na ilha dos Amores são a própria estrutura do poema. Isto não obsta, claro, a que se trate de uma mitologia erudita, de imitação, como no texto sustentamos.

NOTA 7

Julgo que na formação do mito do Adamastor concorrem, pelo menos, três fontes:

1.ª fonte: o Polifemo de Homero. Como o Adamastor, Polifemo é um dos gigantes que estão em luta com Júpiter, como ele, também, vencido e reduzido à impotência. Tanto as naus de Ulisses como as dos Portugueses são abaladas pela agitação que os Gigantes provocam nas águas (Polifemo com o pedregulho, Adamastor com o choro). Um e outro ameaçam do extremo da Terra os navegantes: Polifemo atrai sobre Ulisses a cólera de Neptuno e augura-lhe as tempestades que aquele vai sofrer; o Adamastor profetiza castigos futuros.

2.ª fonte: a citada *Officina*, de Ravísio Textor.

3.ª fonte: a história amorosa de Olímpia narrada no *Orlando Furioso:* Olímpia, abandonada numa praia deserta pelo pérfido e cínico Bireno.

[...] si ferma s'un sasso, e guarda il mare
ne men d'un vero sasso, un sasso pare[2].

V. José Maria Rodrigues, *Fontes*, p. 472.

Parece-me, portanto, que é visível que entra na concepção do Adamastor, em primeiro lugar, a ideia de uma réplica de amor que impressionou Camões e que ele porventura achou simbólica.

NOTA 8

Uma leitura parcial de Chastelain, texto de Buchon, *Collection des Chroniques Nationales Françaises*, revelou-me certos pontos de contacto que resultam de um parentesco evidente entre os dois cronistas, embora os elementos de que disponho não permitam estabelecer se há uma relação directa entre eles ou se se relacionam por intermediários, solução que o confronto das datas parece impor.

1.º *Coincidências de expressão mais evidentes:*

«Les cieux l'ont magnifié de leurs graces, et les hommes l'ont solemnisé en ses vertus, Orient et Occident à la croisure du ciel [...]»[3]

«[...] et que ceci vray soit, le ciel, la terre et tous les éléments sans les hommes encore, le prouvent et crient ainsi [...]»[4]

«[...] as terras e os mares são cheios de teus louvores; que tu por continuadas passagens fizeste ajuntar o Levante com o Poente [...]»[5]

«[...] a grande cidade de Ceuta, de cuja famosa vitória os céus sentiram a glória e a terra o benefício [...]»[6]

[2] *Orlando Furioso*, x, 34, pp. 7 e 8.
[3] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 3.
[4] *Ibid.*, p. 36.
[5] Zurara, *op. cit.*, p. 54.
[6] *Ibid.*, p. 37.

«[...] do proveito que a terra recebeu o Levante e o Poente são bem clara testemunha [...]»[7]

«[...] tu es de la plus noble rasse des chrestiens de père et de mère, du plus noble sang de la terre [...]»[8]

«E assim que entre os avoengos do padre e da madre a geração daqueste abraça o mais nobre e mais alto sangue da Cristandade.»[9]

2.º *Ideias comuns:*

a) Os príncipes irão para o Céu:

«[...] Terre ne suffiroit à complaindre ne nature d'homme à pleurer telle perdition de telle âme et de tel prince dont l'enfer n'est digne assez pour le juger.»[10]

«[...] et Dieu s'il lui plaist par égale bénédiation sera leur conduiseur en sempiternelle gloire. Amen.»[11]

«Certamente nom sou eu aquele que isto escreve nem deva dizer de ti, que aquele que tem aparelhado lugar entre as cadeiras celestriais nom podem os seus feitos receber ofensa por nenhuma cousa que faça na terra.»[12]

«[...] acrescentaste em ti perpétua e imortal memória, e o que mais é celestial seeda, segundo piedosamente creio.»[13]

b) Os príncipes rodeados e magnificados por cortes numerosas de nacionais e estrangeiros:

«De toulte Chrestienté les voyageurs se rendoent en sa maison: y vindrent faire armes et los quérir de toutes nations; treuvèrent furnisons à toutes emprises, y furent tous accomplis, et de multitude qui y sont

[7] Zurara, *op. cit.*, p. 37.
[8] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 293.
[9] Zurara, *op. cit.*, p. 27.
[10] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 45.
[11] *Ibid.*, p. 40.
[12] Zurara, *op. cit.*, p. 56.
[13] *Ibid.*

comparus en divers temps oncques un n'en partit à refus; avoit le parement des chevaliers du monde après lui, le corps exquis de ce royaume, et entre mille autres, d'ailleurs, les pus voyables: n'avoit mieux accompagné de luy ne si bien en la terrez [...]»[14]

«Sua casa foi um geral acolhimento de todolos boons da regno, e muito mais dos estrangeiros, cuja grande fama fazia acrecentar muito em suas despesas: ca comunalmente se achavam em sua presença desvairadas nações de gentes tão afastadas de nosso uso que casi todos haviam por maravilha; dante o qual nhu soube partir sem proveitosa bemfeitoria.»[15]

c) Confronto do príncipe com heróis da Antiguidade:

«[...] et si oncques Hector fut vaillant devant Troyes, cestuy l'estoit autant [...]»[16]

«Pois qual Rómulo ou qual Manlio Torcato, ou qual Horácio Cocles poderas tu avantagar sobre as forças daqueste?»[17]

d) Predestinação astrológica dos príncipes:

«[...] victorieux de nature et par constellation invencible [...]»[18]

«[...] o seu ascendente foi Aries, que é casa de Mars [...] E porquanto o dicto Mars foi em Aquário que é casa de Saturno [...] senificou que este senhor se trabalhasse de conquistas altas e fortes [...]»[19]

3.º *Processos de composição:*

A crónica de Chastelain referente a Carlos, *o Temerário*, caps. 260 e 261 da edição de Buchon, é iniciada por uma visão alegórica em que

[14] *In* Buchon, *op. cit.*, p. 31.
[15] Zurara, *op. cit.*, p. 31.
[16] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 35.
[17] Zurara, *op. cit.*, p. 53.
[18] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 42, p. 21.
[19] Zurara, *op. cit.*, p. 64.

várias virtudes e potências personificadas se dirigem ao autor. O autor exprime-se como se estivesse narrando esta visão a Carlos, tratando-o por tu. O mesmo acontece no cap. II da *Crónica dos Feitos de Guiné*, introdutório.

A *Crónica dos Feitos de Guiné* é precedida de sete capítulos, em que se faz o elogio, retrato físico e moral e indicação dos principais feitos do Infante. O assunto desse elogio, o tom em que é feito e, sobretudo, a particularização do retrato físico — minucioso — e moral lembram insistentemente o *Éloge de Charles Le Hardi* e o *Éloge de Philipe Le Bon*, de Chastelain. A intenção de um e outro destes elogios é expressa pelos dois autores nos seguintes termos:

«Pour avoir déclaracion des haultz faictz du très hault et très puissant duc Phillippe de Bourgogne, il me semble séant de ramener à mémoire par court et abrégé les haultes et claires fortunes principales de son temps, la haultesse de sa vie et de son règne, ensemble la composition de sa forme et de sa physionomie vec la qualité de ses moeurs et de ses vertus, dont aprés mort comme de tous aultres claires hommes on peut licitement parler.»[20]

«E porque a dicta crónica especialmente é entitulada a este senhor queremos logo começar em seus costumes e virtudes, e ainda nas feições corporais, por seguirmos o estilo dalguns verdadeiros autores, de que já vimos alguas crónicas.»[21]

Já mencionámos no texto a expressão «templo de todalas virtudes» que Zurara aplica ao infante D. Henrique e que me parece relacionada com certa obra, citada, de Chastelain.

Georges Chastelain, a quem pertencem os textos que tenho confrontado com os de Zurara, viveu entre 1404 e 1475; realizou várias viagens, entre as quais uma à Espanha. A *Cronique des Ducs de Bourgogne* é escrita entre 1464 e 1469. Limitei-me a confrontar certos passos em que as coincidências de expressão me parecem mais claras; essas coincidências tornam-se muito mais significativas dentro do contexto, razão por que aconselho ao leitor que queira ter sobre o assunto uma ideia precisa a leitura do próprio Chastelain.

[20] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 41, p. 1.
[21] Zurara, *op. cit.*, p. 14.

É interessante observar a respeito das relações literárias de Portugal com a corte dos duques de Borgonha dois factos geralmente desconhecidos:

1.° A *Miscelânea*, de Garcia de Resende, é uma imitação directa da «*Recolletion des Merveilles Advenues en Nostre Temps par très* élégant orateur messire Georges Chastelain et continué par Jean Molinet». Tem o mesmo corte estrófico, o mesmo verso, o mesmo estilo e o mesmo critério de selecção de factos[22].

2.° Nas festas dadas por D. João II por acasião do recebimento em Portugal da noiva do príncipe D. Afonso há um «momo» que parece reprodução de outro que figurou no banquete dado por Filipe, *o Bom*, por ocasião da tomada de Constantinopla pelos Turcos. Veja-se o seguinte confronto:

«[...] une nef à voile levé [...] en laquelle il y avoit un chevalier tout droict [...] et devant avoit un cygne d'argent, portant en son col un colier d'or auquel tenait une langue chaine d'or, dont le dict cygne faisait manière de tirer la nef, et au bout de la dict nef séoit un castel au pié duquel flottait un faucon en une grosse rivière et me fut dict que ce signifoit et monstroit comme jadis miraculeusement un cygne amena dedans une nef par la rivière du Rhin un chevalier au chasteau de Clèves [...] et l'épousa la princesse du pays dont les dits Clèves son issus.

Monsieur Adolf de Clèves [...] partit de son autel à grande compagnie de gens [...] et après alloit un grand cygne [...] ayant une couronne d'or au col à quoy pendoit un escu des plaines armes de Clèves et à celle couronne pendoit une chaine d'or qui d'un bout tenoi à la tresse l'escu du chevalier [este cavaleiro que se chamava «le chevalier du cygne», seguia, armado, o cisne»] et après venoit Monsieur le Duc de Clèves [...]

En Itel estat et compagnie fut mené devant les dames et présenté par le Toison d'or à [...] Madame la Duchesse de Bourgogne [...] et puis il ful mené en lices [...]»[23]

«El-rei entrou primeiro para desafiar a justa que havia de manter com a invenção e nome de cavaleiro do cisne [...] E assi vinha ua nau

[22] *In* Buchon, *op. cit.*, vol. 41.

[23] Relato de Olivier de la Marche, cit. *in* Buchon, *Collection des Chroniques Nationales Françaises*, vol. 41, pp, 396 a 399.

à vela [...] com muitas velas de cera douradas [...] e vinham diante do batel d'El-Rei, que era o primeiro, sobre as ondas um muito branco e muito formoso cisne com as penas brancas e douradas e após ele na proa do batel vinha o seu cavaleiro em pé armado de ricas armas e guiado dele e em nome d'El-Rei saiu com sua fala e em joelhos deu à Princesa um breve conforme sua intenção e sobre conclusão de amores desafiou para a justa d'armas com oito mantenedores a todos os que em contrário quisessem combater.»[24]

NOTA 9 (da 4.ª ed.)

Hoje (1978) não subscreveríamos esta definição de romance, que parece inclui-lo no mesmo género que o drama. Só este é que se caracteriza essencialmente pelo diálogo, isto é, pela existência de vários sujeitos da fala, falando todos na primeira pessoa. No romance, as personagens ou «actantes» são normalmente apresentadas na terceira pessoa, narradas pelo autor, que é o único falante indispensável. No romance é o autor que refere as falas das personagens e por isso aquelas podem ser dadas em discurso indirecto, o que é impossível no drama. Por isso há romances com pouco diálogo, como é o caso de Proust, e em Portugal de Ferreira de Castro, Agustina ou Aquilino. Mas o processo mais frequente no romance é o da introdução do drama no interior da narrativa sob a forma de diálogo: de facto, o narrador cessa a narração e passa a palavra às personagens. Há também o caso do monólogo interior: aí, autor e protagonista identificam-se. V. artigo «Message et Littérature», in *Poétique*, n.° 17, Paris.

NOTA 10 (da 4.ª ed.)

As motivações de D. Sebastião não são propriamente inconscientes. O que o motivava eram certos valores que lhe foram inculcados pela educação e pelos livros: os valores da cavalaria e a sua aplicação na cruzada, valores de que *Os Lusíadas* são o mais alto expoente. Tal como D. Quixote (quem sabe se Cervantes não teria em vista a história do rei de Portugal?), D. Sebastião não sabia distinguir entre esses

[24] Garcia de Resende, *Crónica de D. João I*, cap. CXXVII.

valores e a realidade, ou, antes, supunha que a realidade eram esses valores. É uma forma de delírio que foi provavelmente agravado pela educação, pelo ambiente e pela posição solitária em que se achava como rei absoluto. O mais curioso é que ele foi seguido nesse delírio por uma parte do povo. A popularidade da guerra em África é atestada pelas cortes de 1562, e pela fala do Velho do Restelo, em que Camões pretende dar expressão a uma corrente da opinião pública. De resto, o próprio Camões aderiu à ideia da guerra africana. Considerando isto, podemos dizer que o delírio do rei era o delírio da nação, como bem viu Oliveira Martins, bem mais perspicaz que António Sérgio nesta questão de sebastianismo.

ÍNDICE

PRÓLOGO DA 1.ª EDIÇÃO 5

PRÓLOGO DA 3.ª EDIÇÃO 19

ADVERTÊNCIA À 4.ª EDIÇÃO 27

O PORTUGUÊS E O UNIVERSALISMO 29

PARA UMA SOCIOLOGIA DA LITERATURA PORTUGUESA 41

O CONFLITO DRAMÁTICO NA OBRA DE GARRETT 59

OS LUSÍADAS E O IDEAL RENASCENTISTA DA EPOPEIA 77

1 Considerações preliminares 79
2 Notas sobre a composição d'*Os Lusíadas* 91
3 Alguns lugares-comuns d'*Os Lusíadas* e seus antecedentes 121

TRÊS ENSAIOS SOBRE OLIVEIRA MARTINS 155

Oliveira Martins, artista 157
Dois ritmos da obra de Oliveira Martins 189
Notas sobre o lugar de Oliveira Martins na evolução da cultura portuguesa 209

NOTAS 227